Margaret Atwood

La maldición de Eva

Prólogo de Mercedes Monmany

Lectulandia

Los escritores, tanto los hombres como las mujeres, han de ser egoístas para tener tiempo de escribir, pero las mujeres no están entrenadas para ser egoístas… comenta Margaret Atwood en estas páginas, y si ella lo dice debe de ser cierto, porque la autora lleva más de treinta años dedicada a la escritura, y las piezas reunidas en «La maldición de Eva» son una buena muestra de lo que se cuece en su mente cuando se enfrenta a la página en blanco.

Empezando el primero de estos textos, que aborda el rol de la mujer como escritora, como lectora y como protagonista de una novela, pasando por las reflexiones de Atwood acerca del trabajo de Virginia Woolf y de George Orwell, y acabando con la magnífica «Carta a América», que la autora escribió a raíz de la invasión de Irak, estos breves ensayos hablan de literatura, pero consiguen atar el oficio de escribir al oficio de vivir.

Sólo así se explica que tengamos entre manos un libro vital, cargado de anécdotas, donde el sentido común y el humor de esta gran mujer tienen tanto valor como su talento de narradora.

Lectulandia

Margaret Atwood

La maldición de Eva

ePub r1.0
Titivillus 25.09.2019

Título original: *Curious Pursuits*
Margaret Atwood, 2005
Traducción: Montse Roca
Retoque de cubierta: Titivillus

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

más libros en lectulandia.com

Prólogo
El festín de la inteligencia

Hay que decir ante todo que la escritora canadiense Margaret Atwood (Ottawa, 1939), una de las autoras más relevantes del panorama mundial en nuestra época, es al mismo tiempo una de las creadoras, de ese mismo panorama, más versátiles, inquietas, lúcidas, estimulantes, sanamente polémicas y discrepantes de nuestros días. Con un apasionamiento en lo que respecta a la defensa de sus convicciones inalterable, o en todo caso aumentado con el paso de los años y de las contradicciones observadas en viejas y nuevas luchas permanentemente reencarnadas, esta singular, espléndida y reconocida novelista se ha convertido al mismo tiempo en un verdadero faro o referencia, en una conciencia libre o modelo a seguir para muchos y para muchas por su alto compromiso con la independencia personal y, a la vez, por su huida permanente de los clichés y del encorsetamiento teórico y doctrinario, logrado en su caso a través de una notable, chispeante y siempre ingeniosa agudeza crítica. Hablando de crítica, la mejor y más original definición de un crítico literario ("el del día 7", como lo llama esta autora) que he leído en mucho tiempo corresponde a un fragmento del libro que ahora tienen ustedes entre sus manos: "Los novelistas han de conseguir algunas palabras concretas antes de juguetear con la teología […] Dios creó del caos, de la oscuridad, informe, en el vacío, y lo mismo hace el novelista. Después, Dios puso los detalles uno por uno. Lo mismo que el novelista. El séptimo día, Dios descansó para examinar lo que había hecho. Como el novelista. Pero el crítico empieza el día 7".

Mundialmente célebre por novelas fundamentales no sólo para nuestra formación como lectores, sino para comprender en toda su complejidad el desarrollo de la modernidad literaria, como sería el caso de *El cuento de la criada*, *La mujer comestible*, *Resurgir*, *Ojo de gato*, *Doña Oráculo*, *La novia*

ladrona, Alias Grace o *El asesino ciego*, Margaret Atwood tiene una variada y extensa obra en su haber, repartida entre la ficción, la poesía y el ensayo. Conocida por obras en las que sus protagonistas tienen que enfrentarse a una confabulación de fuerzas de la realidad que operan contra ellos (estados futuros y tiránicos, mecanismos del poder desencadenantes de todo tipo de injusticias, verdugos de la infancia, normas sociales estrictas e inflexibles, prejuicios y discriminación a la hora de vivir y crear en un género determinado, aridez e incomprensión en las relaciones personales), con el tiempo esta autora se ha convertido en una de las más penetrantes y agudas analistas no sólo de las crisis principales de nuestra época, sino también de los desajustes e intolerancias cometidos en el pasado, como muy bien podría ser el caso de la sociedad anglocanadiense de la segunda mitad del siglo XIX.

Luchadora incansable en las más diversas —e ineludibles— batallas y debates sociales y éticos de nuestra época, ya sean estos de carácter feminista, ecológico o antimilitarista, su ojo siempre alerta rehúye acomodarse, petrificarse e ignorar las turbulentas corrientes de lo cotidiano. O, si se prefiere, rechaza apoltronarse en la muy legítima e intocable placidez de una fama adquirida hace ya bastante tiempo. Su voz rebelde, reivindicativa, incisiva, irónica, en absoluto presuntuosa ni dogmática, que se toma a broma sobre todo a sí misma (“todo lo que están a punto de oír no es académicamente respetable. El punto de vista que voy a exponer es el de una novelista en activo que vive desde hace años en New Grub Street, no el de la victoriana que aprendí a ser durante cuatro años en Harvard”, dirá como presentación de sí misma ante el sesudo auditorio de las conferencias Hagey); sus sarcasmos, que evitan, sin embargo, caer en la fácil autocomplacencia de presentarse únicamente como despiadados, vengativos y amargos, todos ellos, en definitiva, son el testigo de cargo ideal para actuar de incorruptible y lúcido acusador en un planeta desquiciado y muchas veces a la deriva. Un planeta que ejerce sin cesar las más despóticas e injustas diferencias. Tan injustas como permanentes, tal y como ella muy bien ha recordado en alguna ocasión: si la realidad siempre se presenta fragmentaria, a menudo oculta y herméticamente estratificada, “cada forma de vida y cada forma de realidad, por lo tanto, necesita ser entendida de una manera distinta”.

Precisamente son los ensayos su pieza de puzzle creativo más desconocida en nuestro país, lo que ahora nos ocupa y lo que por fortuna va a ser conocido por muchos lectores y seguidores habituales, o por otros más ocasionales. El libro ahora publicado con el título de *La maldición de Eva* reúne ocho textos; llamarlos “ensayos”, por supuesto, es una convención tan

sólo de cara a las librerías. En su caso demuestra una vez más la capacidad de ser brillante, imaginativa e iluminadora al desmadejar ante un auditorio o ante desconocidos lectores de cualquier parte del mundo un gran número de realidades y conceptos velados o, por así decirlo, incontables subterfugios, visiones engañosas y trampas de lo que "nos viene dado". Todo ello es discutido, y desmenuzado, ya sea a través de la forma de una conferencia (las tituladas "La maldición de Eva, o lo que aprendí en el colegio" o "Crear el personaje masculino"); ya sea a través de las posibles e irónicas respuestas a un cuestionario incuestionable ("Nueve comienzos" o "¿Por qué escribe usted?"); ya sea a través de acercamientos, como en su caso siempre muy personales, a grandes figuras literarias del siglo XX, mezclando siempre la autobiografía con una espléndida disección crítica de un autor ("La mujer indeleble", sobre Virginia Woolf, y el dedicado a un autor que le influyó poderosamente, "George Orwell: algunos nexos personales"); ya sea a través de ensayos de literatura comparada, como ese genial e insustituible que lleva por título "Villanas de manos manchadas. Los problemas del mal comportamiento femenino en la creación literaria", o, por fin, a través de esta lección de vida, respeto a la especie humana y dignidad, realizada a través de una carta, que hace las veces de discurso político y moral o recusación a un poderoso y muchas veces admirado objeto de amor ("Carta a América").

La actualidad que podrán encontrar los lectores de estos escritos es máxima: precisamente el último y muy significativo texto incluido en estos llamados genéricamente ensayos es la carta privada, a la vez que pública, a un amor desconcertado, herido, que se rebela contra la ceguera y el consentimiento acrítico, callado, que daba siempre todo, o casi todo, por bueno en el pasado. Esta carta, "Carta a América", declara el amor por un vecino ("Tú y nosotros siempre hemos estado cerca") al que no se quiere consentir y al que no se quiere seguir sin pedir explicaciones por más tiempo ("porque tus asuntos ya no son solamente tus asuntos"). Un amor cercano, tantas veces deslumbrante y admirable, fraternal y protector, que es el país justo al otro lado de la frontera, Estados Unidos o, si se prefiere, continentalmente hablando, "América". Una América después de las "recientes aventuras en Irak", del recorte a las libertades individuales, del dolor enloquecido a causa del miedo, o del miedo enloquecido a causa del dolor, que siguió a aquel desgraciado día 11 de septiembre. Todos perdieron parte de su inocencia y todos perdieron también el derecho, como recuerda Margaret Atwood, ejercido durante mucho tiempo por personas como su

abuela, educada en Nueva Inglaterra, de cambiar de tema y ponerse a mirar por la ventana, de permanecer callada cuando “oía algo desagradable”.

Pero, por supuesto, no se habla tan sólo en este libro de las posibles alarmas de una mente crítica ante una situación mundial en la que los asuntos hace tiempo que han dejado de ser de unos pocos. Margaret Atwood habla en su libro, sobre todo, de varias cuestiones primordiales que los lectores, seguidores habituales de su obra, reconocerán como puntales fijos, aunque nunca de óptica inamovible o fundamentalista, frecuentes a lo largo de su trayectoria. Gran conocedora de la literatura de todos los tiempos, desde Shakespeare, los románticos ingleses, los grandes novelistas rusos, franceses y americanos del XIX y, en general, de los más grandes hitos de la poesía universal, ya sean los clásicos como los del más inmediato siglo XX; conocimiento del que hará gala, como siempre, una vez más, con comentarios y acercamientos repletos de humor y de escasez de arrogancia y academicismo. Muchos de estos autores (desde Melville, Emily Dickinson, Hawthorne, Aldous Huxley, Thomas Hardy, Henry James o George Eliot, entre otros) aparecerán por unas u otras de estas páginas. Todos ellos representarán algún momento de crisis, malestar o desigualdad en la sociedad y el arte de su tiempo, algún tipo de elección premeditada y en absoluto hecha al azar a la hora de seleccionar tramas y personajes. Uno de los temas más repetidos en estos ensayos, tanto en “La maldición de Eva, o lo que aprendí en el colegio”, como en los que se refieren a los problemas de «la cocina» de un escritor, en su caso escritora, tendrán que ver con este hecho de la diferencia: de la diferencia añadida de ser mujer. Ser mujer no es un castigo, ni una condena insuperable, como, con notable tesón, muchas autoras, que en ciertas etapas de la historia fueron autoras contadas («lo extraordinario de las mujeres escritoras del siglo XIX no es que fueran tan pocas, es que hubiera alguna») consiguieron demostrar.

Problemas «de cocina» de autor, de taller de artista, planteados sin cesar, sin descanso, como se nos dirá en estos ensayos, al tener que afrontar la tarea, la continua elección sobre la marcha de soluciones y arquetipos renovados o no de personajes, ya encarnen al héroe o al villano, al estatismo propio de las mujeres o la aventura dinámica propia de los hombres. Su generación, la generación artística de Margaret Atwood, tuvo que luchar no sólo con las dificultades ante el papel, sino con las dificultades de ser creíbles y alcanzar el derecho y la habilidad necesaria para la subversión de papeles: la musa quería ser poeta. Ya lo dijo Robert Graves en *La diosa blanca*, citado por Margaret Atwood: «El hombre actúa, la mujer simplemente es». El hombre,

hasta la llegada del siglo XX, era el poeta, y la mujer su musa o, si se prefiere, la diosa blanca, fuente de inspiración, al final destruida. «En esta sociedad —nos recordará Margaret Atwood— es más difícil ser mujer escritora que hombre escritor. Pero no por innatas diferencias hormonales o espirituales; es más difícil porque así ha sido y los estereotipos aún anidan entre nosotros, listos para florecer en las mentes de los críticos, ya sean hombres o mujeres». Ésta es la verdadera revelación de cada día: el trabajo añadido, el esfuerzo, porque cada mujer, ya sea mujer de ficción como mujer real, sea considerada como individuo y no como «ejemplo de un género». Ejemplo por tanto más desdeñable y proclive al prejuicio y al estereotipo, ese estereotipo que no ha acabado y que quizá no acabará jamás. Margaret Atwood nos hablará en varios de estos lucidísimos ensayos de la tremenda y continua «presión» ejercida y añadida sobre los hombros de la mujer, tanto a la hora de ponerse simplemente a escribir, como a la hora de escoger la naturaleza de un personaje: «Si un personaje actúa con la incoherencia que la mayoría mostramos casi siempre, no es una creación verosímil, sino un defecto de la naturaleza de las mujeres, o una parábola, no sobre la fragilidad humana, sino sobre una determinada debilidad». Una debilidad perteneciente, por supuesto, una vez más, al área autóctona y característica de «las debilidades propias de la feminidad». Mujeres incitadas continuamente a la automutilación, al fragmento de sí mismas: «Si quieres ser buena en algo, dice el mensaje, tendrás que sacrificar tu feminidad».

Otro foco de análisis principal en este volumen se centrará en la problemática del posfeminismo. Un tema en el que de sobras son conocidas las posiciones siempre independientes, no canónicas, que mantiene esta autora respecto al feminismo histórico, de carácter «político», por así llamarlo, surgido principalmente en los años setenta, y que tendería, como ella dice, a marcar excesivas pautas a la hora de indicar a las mujeres el camino que tienen o no tienen que seguir. Respecto a esto, como es habitual en ella, tomará distancias de nuevo y hablará de forma radicalmente libre y en absoluto ajustada a ninguna etiqueta, canon de conducta o corrección dentro de la corrección. Se trata de conquistar el derecho no sólo de ser libres, como ella dice, sino también de disfrutar de esa nueva condición como mujeres y comportarse, por tanto, bajo un gran abanico de posibilidades. Numerosas preguntas se plantearán al hilo de las nuevas conquistas. Si las «ventajas que el movimiento feminista ha aportado a la literatura» son indudables, también surgen muchas excepciones, mucha letra pequeña al margen: «[…] igual que en cualquier movimiento político que sale de una opresión real […] hubo

también, al menos en la primera década del movimiento actual, una tendencia a moldear las cosas; es decir, a meterlas en un molde y cubrirlas de una capa de azúcar. Algunas escritoras tendían a polarizar la moralidad en géneros, es decir: las mujeres eran intrínsecamente buenas y los hombres malos […] es decir: las mujeres que llevaban tacones altos y maquillaje eran inmediatamente sospechosas…». Pero, qué pasa, se preguntará esta autora, cuando una novelista en activo de esa época, que era además feminista, «veía restringidas sus opciones»: «¿Tenían que ser todas las heroínas almas sin mácula enfrentadas a, escapando de o víctimas de la opresión masculina? […] ¿Era el sufrimiento garantía de bondad? […] ¿Estaban las mujeres condenadas de nuevo a ese pedestal de alabastro tan familiar en la época victoriana, cuando las mujeres en tanto que mejores que los hombres, daban a los hombres la Ucencia de ser alegre y despreocupadamente peores que las mujeres […]? ¿Estaban las mujeres condenadas a ser virtuosas de por vida, atadas a las minas de sal de la bondad?». Evidentemente, Margaret Atwood se rebela contra el nuevo, «bondadoso» y ejemplarizante estereotipo. Si bien, por fin, se había logrado que «Un personaje femenino podía rebelarse contra las convenciones sociales sin tener que arrojarse al tren como Anna Karenina», nos dirá esta autora, «había algunos nuevos “noes”». Por ejemplo: «¿No estaría permitido nunca más hablar de la ambición de poder de las mujeres, porque se suponía que las mujeres por naturaleza eran seres igualitarios? ¿No se podía describir el venenoso comportamiento practicado a menudo por unas mujeres contra otras, o por unas niñitas contra otras? […] ¿Teníamos que taparnos la boca con la mano, prudentemente, una vez más, para evitar que dijéramos lo indecible, aunque lo indecible hubiera cambiado? […] ¿No deberíamos construir un muro de silencio alrededor de la maldad de las mujeres […]?». O, en otras palabras, para seguir con la sucesión de preguntas de una autora que se resiste a caer en el fetichismo y la regeneración moral de todas las posrevoluciones: «¿Se iban a quedar los hombres con todos los personajes jugosos?». Como escritora, Margaret Atwood sabe perfectamente que el aburrimiento sólo conduce al recogimiento de la mística y de la religión, pero no a la construcción de un variado y efectivo arte literario, ya que, como todos sabemos, «la literatura no funciona sin malos comportamientos». Es la famosa frase de Gide: «La mala literatura está llena de sentimientos nobles». Margaret Atwood reivindica la posibilidad del mal comportamiento, la posibilidad de nuevo de la maldad, poder serlo una vez más, sin dejarlo a la sola imposición programada por los hombres y protagonizada únicamente por ellos. Esta autora hará una documentada,

ilustrativa exposición (y defensa) de grandes malas célebres de la literatura, con todas sus fascinantes combinaciones y matices, que llevan aparentemente al infinito: malas por motivos malos, malas por buenas motivaciones, buenas que hacen cosas malas por buenos motivos… A fin de cuentas esa es la sal de la vida, la sal de las facetas humanas «multidimensionales», en pie de lucha continua contra la pobreza del estereotipo, del lugar común, del rechazo de la excepción y de su falta de respeto por lo individual y por la libertad absoluta a la hora de encarar las elecciones y motivaciones de cada momento. Aceptar esa unánime y modélica uniformidad sería renunciar a incorporar la fascinante y negra corriente de las otras muchas «facetas subterráneas ocultas» que definen a cada carácter humano. Ésa es la verdadera cifra de la diferencia y ese sería el auténtico arte narrativo de un escritor: llegar a captarlas, llegar a definirlas en su desigualdad absoluta de cualquier otra propuesta o modelo humano. Precisamente cuando Margaret Atwood haga la defensa de Orwell, recordará la dificultad de los individuos, en cada momento de la historia, en mostrar sus discrepancias, en alejarse de las consignas, en mantener un criterio propio: «Para insistir en "lo que es", frente a la justificación ideológica […] Orwell sabía que se necesita honestidad y mucho valor. La postura del individuo disidente siempre es incómoda; pero en el momento en el que miremos a nuestro alrededor y veamos que ya no hay disidentes entre nuestros portavoces públicos será el momento de mayor peligro…».

Como ensayista, como conferenciante, como representante de lujo de la crítica literaria, Margaret Atwood, una y otra vez, disuelve todas las convenciones. Así sucedía con grandes autores como Borges, o con el propio Nabokov, que a la vez que creadores eran intérpretes cualificados y geniales de la mejor literatura de todos los tiempos, Margaret Atwood derriba igualmente, sin cesar, el tópico de la tristeza y aridez del teoricismo. O lo que es lo mismo: del aburrimiento a la hora de desplegar caudales ingentes, torrentes de erudición, en los que, en otros casos, tantas veces los lectores naufragan y quedan marginados, apartados, más allá de lo narrado, analizado y puesto en tela de juicio. Tremendamente culta y leída, y habiendo experimentado en su carne todas las batallas propias de su época, esta autora no deja de ser nunca una festiva y regocijante, entusiasta y ardiente intérprete o descodificadora de apariencias revestidas innumerables veces con el manto sagrado e indiscutible reservado tan sólo a las grandes verdades.

Para cualquiera de los casos, la mente y el ojo de Margaret Atwood son proverbialmente clarividentes, directos, ajenos a inútiles rodeos u

ornamentos; eso que ella misma dice admirar en autores muy queridos como el citado Orwell: «Orwell —dirá en su bellísimo y penetrante ensayo dedicado a este autor— ha sido una fuente de inspiración para generaciones de escritores por otro aspecto importante: su insistencia en el uso de un lenguaje claro y preciso. "La prosa debe ser como el cristal de una ventana", dijo, abogando por el lenguaje directo en contra de las florituras. Los eufemismos y la terminología sesgada no deben oscurecer la verdad. "Pérdidas asumibles" en lugar de "millones de cadáveres en descomposición"». Todo ello Margaret Atwood lo comparte plenamente con este autor admirado desde sus comienzos y que tanto influiría, como ella misma dice, en la composición de su obra *El cuento de la criada*. Pero no sólo es eso. Lo tremendamente atractivo de esta autora es que sus ensayos no sólo pueden ser leídos como una auténtico festín de la inteligencia, y de la inteligencia en concreto anticonvencional, flexible, no cegada por la posesión de la verdad absoluta, sino que también son un festín para los amantes de las historias, pues ella es una verdadera maestra en el arte de la narración. Sus escritos, incluso los preparados para ser leídos en ambientes académicos, ambientes propios del supuestamente solemne traspaso del saber, son auténticos relatos: llenos de ironía, de un flujo incesante y sumamente atractivo de anécdotas, de experiencias observadas y recogidas en su vida como mujer y como escritora, de memoria autobiográfica y familiar; del recuento, mucho más auténtico que en otros muchos escritores, de inquietudes, de momentos de duda, o de esas inigualables apoteosis risibles, jocosas, ridículas, que pocos podrían contar con la demoledora sinceridad con que ella lo hace. Ése sería el caso del divertidísimo relato encadenado de momentos muy poco gloriosos para la autoestima de un autor en sus comienzos, o incluso posteriormente, relatados en «Situaciones ridículas». Es decir, diversas narraciones divididas humorísticamente por edades de una cultura humana (Edad Antigua, Edad Media y Edad Contemporánea) que atañen a momentos escasamente engrandecedores del ego que tuvo que aguantar con estoicismo una escritora en sus comienzos, cuando había «conseguido un gramo o dos de notoriedad», o cuando ya era directamente famosa, pero no estaba a salvo, en cambio, de la difusión y escenificación de toda clase de sandeces. Escenificación en directo y en canales de televisión de países donde «no era tan famosa como en otros sitios» y donde la escritora, tras serle colocadas unas pestañas postizas «que sobresalían como dos pequeños estantes negros», tenía que contestar de improviso («fueron las pestañas; eran tan gruesas que no lo vi venir»), aparentemente sin inmutarse,

preguntas del tipo: «¿Se considera usted feminista?», «¿Se considera usted femenina?», bajo el calor inclemente de los estudios de grabación y el no menos inclemente peso de las pestañas colocadas artificialmente. Esas pestañas simbólicas de las que cuesta tanto desprenderse, estemos en la época en que estemos, y que de una u otra manera, muchas y muchos sospechamos, siguen «anidando entre nosotros».

MERCEDES MONMANY

La maldición de Eva,
o lo que aprendí en el colegio

Hubo un tiempo en que a mí no me habrían invitado a hablar para ustedes hoy. De hecho, no hace tanto tiempo.

En 1960, cuando iba a la universidad, todo el mundo sabía que el departamento de inglés de la facultad no contrataba a mujeres, tuvieran los títulos que tuvieran. Mi facultad sí contrataba mujeres, pero no se daba ninguna prisa en promocionarlas. Una de mis profesoras era una reconocida especialista en Samuel Taylor Coleridge. Fue una respetada especialista en Coleridge durante muchísimos años, antes de que a alguien le pareciera adecuado darle un puesto de más categoría que el de profesora.

Afortunadamente, yo no quería ser especialista en Coleridge. Quería ser escritora; pero los escritores, por lo que sabía, ganaban aún menos que los profesores, así que decidí ir a la universidad. Si hubiera tenido verdaderas ambiciones académicas, podría haberme violentado cuando uno de mis profesores me preguntó si en realidad quería ir a la universidad… ¿no preferiría casarme? Yo conocía a un par de hombres que habrían considerado el matrimonio como una alternativa razonable a una profesión. Pero la mayoría, por la fuerza de las circunstancias o por carácter, eran como un amigo mío, que es famoso por no terminar nunca nada de lo que empieza.

—Cuando cumpla treinta años —me dijo una vez—, tendré que escoger entre matrimonio y trabajo.

—¿Qué quieres decir? —le pregunté.

—Bueno, el trabajo va a ser la condición *sine qua non* para casarme —me contestó.

De mí, sin embargo, se esperaba que tuviera lo uno o lo otro, y este es uno de los aspectos en los que espero que las cosas hayan cambiado. En aquellos tiempos, a ninguna universidad se le habría ocurrido organizar un ciclo de

conferencias titulado «Mujeres sobre mujeres». Si se hubiera organizado algo sobre el tema, probablemente se habría invitado a un distinguido psicólogo varón para hablar del innato masoquismo femenino. La educación universitaria para las mujeres, cuando existía, se justificaba por el hecho de que las convertiría en esposas más inteligentes y madres mejor informadas. Los expertos en mujeres solían ser hombres. Se les atribuía esa sabiduría, como todas las demás, en virtud del género. Hoy día la situación es la contraria y se supone que son las mujeres las que tienen esa sabiduría simplemente de manera innata. Ésa es la única razón que se me ocurre por la que me hayan invitado a hablarles, dado que no soy una experta en mujeres, ni desde luego en ninguna otra cosa.

Me libré del magisterio académico y evité el periodismo, que era la otra profesión en la que había pensado, hasta que me dijeron que las mujeres periodistas solían acabar escribiendo las necrológicas o anunciando bodas en las páginas femeninas, de acuerdo con sus papeles ancestrales como diosas de la vida y la muerte, responsables de preparar el lecho nupcial y de lavar los cadáveres. Al final me convertí en escritora profesional. Acabo de terminar una novela, de manera que es desde mi posición de escritora en activo desde donde me gustaría enfocar el tema.

Empezaré con una sencilla pregunta, una pregunta a la que se enfrenta todo novelista, hombre o mujer, en algún momento de su trabajo y a la que por cierto se enfrentan todos los críticos.

¿Para qué sirven las novelas? ¿Qué función se supone que cumplen? ¿Qué beneficio, si es que lo hay, proporcionan al lector? ¿Se supone que son para disfrutar o para instruir, o ambas cosas? Y si es así, ¿hay siempre un conflicto entre lo que nos parece placentero y lo que nos parece instructivo? ¿Una novela debe explorar todas las posibilidades potenciales, debe ser una afirmación de la verdad, o debe ser sólo una buena historia? ¿Debe tratar de cómo tiene alguien que vivir su vida, cómo puede alguien vivir su vida (normalmente más limitada), o cómo han de vivir sus vidas las personas? ¿Debe decirnos algo sobre nuestra sociedad? ¿Puede evitar hacerlo? Más específicamente, supongamos que estoy escribiendo una novela cuya protagonista es una mujer; ¿hasta qué punto debo tener en cuenta las preguntas anteriores? ¿Hasta qué punto estaré obligada a ceder ante las ideas preconcebidas de los críticos? ¿Quiero que ese personaje sea atractivo, respetable o verosímil?

¿Es posible que sea las tres cosas a la vez? ¿Cuáles, de entre todos los posibles, serán los rasgos que la harán atractiva, respetable o verosímil?

¿Debe ser un «modelo de buen comportamiento»?

No me gusta la expresión «modelo de comportamiento», en parte por el contexto en el que la oí por primera vez. Fue, por supuesto en la universidad, una universidad pensada fundamentalmente para varones con una facultad femenina adjunta. La facultad femenina estaba buscando una decana.

Mi amigo, que era sociólogo, explicó que esa persona tendría que ser un buen modelo de comportamiento. «¿Qué es eso?», pregunté. Bueno, la futura decana no solamente tenía que tener credenciales académicas de alto nivel y habilidad para tratar a los alumnos, tenía que estar casada, ser madre, tener buen aspecto, vestir bien, participar en las actividades de la comunidad y demás. Decidí que yo era un modelo de comportamiento horrible. Pero entonces no quería ser un buen modelo de comportamiento, quería ser escritora. Evidentemente, no había tiempo para ambas cosas.

Hasta cierto punto puede ser aceptable que las candidatas a decana sean juzgadas como modelos de comportamiento, pero cuando ese es también uno de los criterios favoritos de los críticos, sobre todo cuando juzgan a los personajes femeninos de los libros e incluso cuando juzgan a las propias escritoras, debe ser cuidadosamente analizado. Permítanme poner un ejemplo. Hace unos años leí una reseña de *The Honeyman Festival*, de Marian Engel, escrito por una crítica literaria. La heroína de la novela es Minn, una mujer embarazada que pasa mucho tiempo añorando el pasado y lamentándose del presente. No tiene trabajo. No tiene demasiada autoestima. Es descuidada, es indulgente consigo misma y se siente culpable, y tiene sentimientos ambiguos hacia sus hijos y también hacia su marido, que casi nunca está en casa. La crítica se quejaba de la manifiesta pereza y de la falta de organización e iniciativa del personaje. Quería un personaje más positivo, con un carácter más enérgico, alguien capaz de coger la vida en sus propias manos, o de actuar más de acuerdo con el ideal de mujer que empezaba a elaborar el movimiento feminista. Minn no era un modelo de comportamiento aceptable, y el libro perdía puntos por eso.

Mi opinión personal es que hay muchas más mujeres como Minn que mujeres ideales. La crítica podría estar de acuerdo, pero podría haber argumentado que describiendo a Minn y sólo a Minn, al no ofrecer alternativa a Minn, la escritora estaba definiendo la naturaleza de la mujer de modo que reforzaba los rasgos indeseables de Minn, que ya estaban demasiado en evidencia. Ella quería relatos de éxito, no historias de fracasos y eso es, desde luego, un problema para un autor de ficción. Cuando se escribe sobre mujeres, ¿qué es el éxito?, ¿es siquiera algo plausible? ¿Por qué, por ejemplo, George

Eliot, que era una escritora de éxito, nunca escribió una historia con una escritora de éxito como personaje principal? ¿Por qué Maggie Tulliver tuvo que ahogar su propia rebeldía? ¿Por qué Dorothea Brooke no pudo encontrar nada mejor que hacer con su idealismo que invertirlo en dos hombres, uno que no se lo merecía en absoluto y otro que era un poco simplón? ¿Por qué los personajes de Jane Austen utilizaban su talento e inteligencia en escoger al hombre adecuado en lugar de escribir novelas cómicas?

Una posible respuesta es que esas novelistas se referían a la cotidianidad, o al menos a sucesos que sus lectores consideraran dentro de los límites de lo verosímil; y se veían a sí mismas, en tanto que mujeres escritoras, como algo tan excepcional como falto de credibilidad. En aquella época, una mujer escritora era algo marginal, una rareza, una personalidad sospechosa. Hasta qué punto ese sentimiento sigue vigente hoy día, es algo que voy a dejar que se pregunten ustedes mismos, mientras cito un comentario que me hizo hace años un distinguido escritor: «Las mujeres poetas —dijo— siempre están bajo sospecha. Saben que están invadiendo territorio masculino». Añadió una afirmación en el sentido de que las mujeres, incluidas las escritoras, sólo eran buenas para una cosa, pero dado que esta conferencia será publicada, no citaré ese comentario impublicable.

Volviendo a mi problema, la creación de un personaje femenino de ficción… Lo enfocaré desde otro ángulo. No hay escasez de personajes femeninos en la tradición literaria y el novelista, él o ella, saca sus ideas sobre las mujeres de las mismas fuentes que todo el mundo. De los medios de comunicación, de los libros, de las películas, la radio, la televisión y los periódicos, de su casa y de la escuela, de la cultura en general, del conjunto de la opinión pública. Afortunadamente, a veces también de la propia experiencia, que contradice todo lo anterior. Pero mi personaje hipotético podrá escoger entre muchas antepasadas literarias. Por ejemplo, yo podría escribir algo sobre las viejas hechiceras, las sibilas de Delfos, las tres hadas, las brujas malignas, las brujas benignas, las diosas del bien, las diosas del mal, las medusas con cabeza de serpiente que convertían a los hombres en piedras, sirenas sin alma, sirenitas sin lengua, reinas de las nieves, sirenas con sus cantos, arpías con alas, esfinges con y sin secretos, mujeres que se convierten en dragones, dragones que se convierten en mujeres, la madre de Grendel y por qué es peor que Grendel; también sobre madrastras malignas, suegras cómicas, hadas madrinas, madres adoptivas, madres biológicas, madres locas, Medea que mató a sus propios hijos, lady Macbeth y su culpa, Eva, la madre de todos nosotros, todo un océano de maternidad, y madre,

¿qué tengo que hacer contigo? Y también sobre la Wonderwoman (la Mujer Maravilla), la Superwoman, sobre la Batwoman, Mary Marvel, Catwoman y sobre *Ella*, de Rider Haggard, con sus superpoderes y su brazo eléctrico que puede matar de un abrazo a un común mortal; también sobre la pequeña señorita Muffet y su relación con la araña, la Caperucita Roja y sus indiscreciones con el lobo, Andrómeda encadenada a la roca, Rapunzel y su torre, Cenicienta y su traje de arpillera y cenizas, sobre la Bella y la Bestia, las mujeres de Barba Azul (todas menos la última), y la señora Radcliffe persiguiendo doncellas que huyen de la seducción y el asesinato, Jane Eyre, que huye de la indecencia, y Tess D'Urbervilles, del señor Rochester, seducida y abandonada; también sobre *The Angel in the House*, Inés señalando al cielo, el amor redentor de una mujer buena, la pequeña Nell muriendo entre los sollozos hipócritas de todo un siglo, la pequeña Eva haciendo lo mismo para alivio del lector, Ofelia balbuceando su inaudible queja, la señora de Shalott y su canto de cisne camino a Camelot, la Amelia de Fielding lloriqueando a través de cientos de páginas de melancolía y peligros y la Amelia de Thackeray haciendo lo mismo pero con menos simpatía por parte del autor. También sobre Europa violada por el toro, sobre Leda violada por el cisne, la violación de Lucrecia y su consecuente suicidio, sobre varias mujeres santas que escapan milagrosamente a la violación, de fantasías sobre la violación y cómo difieren de las violaciones reales, sobre revistas para hombres que publican fotos de rubias y nazis, sobre sexo y violencia desde *Los cuentos de Canterbury* hasta T. S. Eliot… y cito… «Conocí a un hombre una vez que se cargó a una chica. Cualquier hombre puede cargarse a una chica. Cualquier hombre tiene que hacerlo, necesita hacerlo, quiere hacerlo, una vez en la vida, cargarse a una chica». Y también de la prostituta de Babilonia, la prostituta con el corazón de oro, sobre el amor de una mala mujer, la prostituta sin un corazón de oro, *La letra escarlata*, la mujer escarlata, *Las zapatillas rojas*, madame Bovary y su búsqueda de sexo más arrebatado, Molly Bloom y su orinal y su eterno sí, Cleopatra y su amiga el áspid, una complicidad que proyecta una luz nueva sobre Annie, la huerfanita. Y también sobre huérfanas, y Salomé y la cabeza de Juan el Bautista, y Judith y la cabeza de Holofernes. También sobre las revistas de amores verdaderos y su relación con el calvinismo. Desgraciadamente, no tengo ni el tiempo ni los conocimientos necesarios para analizarlas todas con la amplitud y profundidad que merecen, y en realidad la merecen. Todas son, por supuesto, estereotipos de mujeres resultado de la tradición literaria de la Europa occidental y sus versiones canadiense y estadounidense.

Hay muchos más ejemplos de los que he mencionado, y pese a que la tradición literaria occidental fue creada sobre todo por hombres, no todas las figuras femeninas que he nombrado fueron inventadas por los hombres, transmitidas o consumidas por ellos. Mi intención al mencionarlas es señalar no solamente la multiplicidad de imágenes femeninas a las que el lector puede enfrentarse, sino sobre todo la variedad. Representaciones de mujeres, incluso creadas por los hombres, que no están en absoluto limitadas a la figura de la plañidera solitaria (esa criatura de pasividad indefensa que no puede actuar, sólo puede sufrir), fomentada aparentemente por el pensamiento dominante sobre las mujeres hasta el siglo XIX. Había más tipos de mujeres, hasta en los estereotipos femeninos, incluso en ellos.

La variedad moral de los estereotipos femeninos en la literatura me parece más amplia que la de los personajes masculinos. Al fin y al cabo, los héroes y los villanos tienen mucho en común. Ambos son fuertes, ambos tienen control de sí mismos, ambos realizan acciones y afrontan las consecuencias. Incluso esos personajes masculinos sobrenaturales, Dios y el Diablo, comparten numerosas características. Sherlock Holmes y el profesor Moriarty son casi gemelos y es muy difícil distinguir sólo por los trajes y las actividades qué superhéroes de los cómics de Marvel se supone que son buenos y cuáles malos. A Macbeth, aunque no nos guste demasiado, lo entendemos, y, además él nunca lo habría hecho de no ser por las tres brujas y lady Macbeth. Las tres brujas son un caso aparte. El móvil de Macbeth es la ambición, pero ¿cuáles son los móviles de las brujas? No tienen móvil. Como las piedras o los árboles, simplemente son, las buenas solamente buenas, las malas solamente malas. Los personajes masculinos que más se les acercan son Yago o Mr. Hyde, pero Yago en definitiva está parcialmente inducido por la envidia, y la otra mitad de Mr. Hyde es «el todo-humanidad» Dr. Jekyll. Incluso el Diablo quiere vencer, pero las figuras femeninas extremas no parecen desear nada en absoluto. Las sirenas se comen a los hombres porque es lo que hacen las sirenas. Las terribles ancianas araña de los relatos de D. H. Lawrence, pienso sobre todo en la abuela de *La virgen y el gitano*, no tienen motivos para ser horripilantes excepto por eso que Lawrence llama «la voluntad de la hembra». Macbeth asesina porque quiere ser el rey, quiere conseguir el poder, mientras que las tres brujas se limitan a actuar como lo hacen las brujas. Las brujas, como los poemas, no deben significar, sino ser. Del mismo modo que nadie se pregunta por qué brilla el sol.

Esta cualidad de fuerza de la naturaleza, buena o mala, esta cualidad de «ser lo que se es», aparece más a menudo en relatos sobre héroes masculinos,

especialmente entre los viajeros como Ulises. En esas historias, los personajes femeninos son acontecimientos que le suceden al protagonista, aventuras en las que se ve envuelto. Las mujeres son estáticas, el héroe dinámico. Él experimenta la aventura y se traslada a través de un paisaje que está hecho tanto de mujeres como de accidentes geográficos. Ese tipo de historia aún está muy presente hoy en día, como sabe cualquiera que haya leído las aventuras de James Bond, Henry Miller, o algo más local como *The Studhorse Man*, de Robert Kroetsch. Hay muy pocas mujeres aventureras de este tipo en la literatura. Al llamarlas aventureras, la palabra por sí sola tiene una connotación que las diferencia de sus homólogos masculinos. A un hombre que recita una lista de mujeres, como Don Juan, quizá se le considera un pillo, pero en cualquier caso es envidiable, mientras que a las figuras femeninas, desde Molí Flanders a la Isadora Wing de *Miedo a volar*, de Erica Jong, no se les permite actuar de la misma forma sin grandes dosis de culpa, explicaciones y sufrimientos.

He mencionado a la plañidera solitaria, esa figura femenina pasiva a quien le pasa de todo y cuya única actividad es huir. Hay personajes masculinos similares pero suelen ser niños, como el Paul Dombey, de Dickens, Oliver Twist y los sufridos pupilos de Dotheboys Hall. Para los hombres adultos mostrar esas características —temor, incapacidad de actuar, sentimientos de indefensión absoluta, llanto, sensación de estar atrapado y desamparado— supone o estar loco o ser miembro de una minoría. Ese tipo de sentimientos suelen considerarse una degradación de la naturaleza masculina, mientras que los mismos sentimientos en un personaje femenino se consideran la expresión de su personalidad. En los hombres la pasividad frente al desamparo es una aberración: las mujeres pasivas están dentro de la norma. Sin embargo, los héroes y villanos poderosos o activos en algún sentido son considerados la plasmación del ideal «humano»; mientras que las mujeres poderosas, y la literatura está llena de ellas, suelen tener un componente sobrenatural. Son brujas, Wonderwoman o madres de Grendel. Son monstruosas. Apenas son humanas. La madre de Grendel es peor que Grendel porque se la considera más alejada de la norma. Grendel, al fin y al cabo, sólo es una especie de Beowulf, pero mayor y más hambriento.

Supongamos, sin embargo, que quiero crear un personaje femenino que no sea una fuerza de la naturaleza, ni buena ni mala; que no sea una plañidera solitaria; que tome decisiones, que actúe, que provoque y a la vez arrostre los acontecimientos, y que quizá tenga incluso alguna ambición y cierto poder creativo. ¿Qué historias me cuenta mi cultura sobre ese tipo de mujeres? No

demasiadas en la escuela primaria, lo cual probablemente explica por qué no puedo recordar nada en absoluto de Dick y Jane, y sin embargo aún tengo vagas imágenes de Puff y Spot. Pero, fuera de la escuela, estaban los cómics: Batman y Robin, Superman (y Lois Lane, bobalicona y eternamente rescatada), la Antorcha Humana, el Zorro y tantos otros, todos varones. Y estaba la Wonderwoman, por supuesto.

La Wonderwoman era una princesa de las amazonas que vivía en una isla con otras amazonas y sin hombres. Tenía un brazalete mágico que disparaba balas, un aeroplano transparente, un lazo mágico y superpoderes y habilidades. Luchaba contra el crimen. Sólo una cosa la tenía atrapada: tenía un novio. Si él la besaba, su fuerza sobrenatural desaparecía como la de Sansón después de un corte de pelo. La Wonderwoman no podía casarse y seguir siendo la Wonderwoman.

También estaba *Las zapatillas rojas*, no el cuento de hadas de Hans Christian Andersen, sino la película protagonizada por Moira Shearer, con su preciosa cabellera roja. Toda una generación de niñas fueron a verla como un regalo especial el día de su cumpleaños. Moira Shearer era una bailarina famosa, pero desgraciadamente se enamoraba del director de orquesta quien, por alguna razón incomprensible para mí en aquel momento, le prohibía bailar tras la boda. Esa prohibición la hacía muy desgraciada. Ella quería al hombre, pero también quería bailar, y el conflicto la llevaba a arrojarse a las ruedas del tren. El mensaje estaba claro: no puedes tener a la vez una profesión artística y el amor de un buen hombre y si escoges, acabarás suicidándote.

Estaban las teorías poéticas de Robert Graves, expuestas en numerosos libros, sobre todo en *La diosa blanca*, que leí a los diecinueve años. Según Graves, el hombre actúa, la mujer simplemente es. El hombre es el poeta, la mujer es la musa, la propia diosa blanca, es fuente de inspiración, pero al final es destruida. ¿Qué pasa con una mujer que quiere ser poeta? De acuerdo, pero la mujer debe de alguna manera convertirse en la diosa blanca, actuar como su reencarnación y portavoz, y probablemente comportarse de una forma igualmente destructiva. En lugar de «crear y ser destruida», según Graves el modelo de artista femenina era «crear y destruir». Un poco más atractivo que arrojarse al tren, pero no mucho. Por supuesto siempre podía olvidarse de todo, estabilizarse y tener hijos. Un camino aparentemente más seguro y que recogía sin duda el mensaje de toda una tradición cultural.

Sin embargo, las parábolas más espeluznantes que la sociedad nos of rece son las radas de las propias escritoras. La historia de la literatura no puede

ignorar a las mujeres escritoras, al menos no a las del siglo XIX. Jane Austen, las hermanas Brontë, George Eliot, Christina Rossetti, Emily Dickinson y Elizabeth Barrett Browning, fueron demasiado importantes. Pero sus biografías podían, sin faltar a la verdad, enfatizar sus excentricidades y rarezas, y lo hicieron. Jane Austen nunca se casó. Tampoco Emily Brontë, que también murió joven. Charlotte Brontë murió de parto. George Eliot vivió con un hombre sin estar casada y no tuvo hijos. Christina Rossetti «veía la vida a través de un nido de gusanos en una mortaja». Emily Dickinson vivía encerrada y probablemente estaba loca. Elizabeth Barrett Browning consiguió parir un hijo pero no le educó de manera adecuada y le consentía en público. Esas mujeres eran escritoras, sí, pero de alguna forma no eran mujeres, o si eran mujeres, no eran mujeres «buenas». Eran malos modelos de comportamiento, o eso se deduce de sus biografías.

«Yo tenía un novio que me llamaba la Wonderwoman», dice Hilda Escoba, la bruja, en una tira cómica reciente.

«¿Porque eres fuerte, valiente y sincera?», pregunta el Troll.

«No, porque le parecía increíble que fuera una mujer».

Si quieres ser buena en algo, dice el mensaje, tendrás que sacrificar tu feminidad. Si quieres ser una mujer, tendrán que cortarte la lengua, como a la Sirenita.

Es cierto que se ha hablado mucho del alcoholismo de Poe, el incesto de Byron, la tuberculosis de Keats y el comportamiento inmoral de Shelley, pero de alguna forma esa rebeldía romántica hacía que los poetas varones fueran no solamente más interesantes, sino más varoniles. Pocas veces se insinúa que las dos Emily, Jane, Christina y las demás vivieran así porque esa era la única manera de conseguir el tiempo y la concentración necesarias para escribir. Lo extraordinario de las mujeres escritoras del siglo XIX no es que fueran tan pocas, es que hubiera alguna. Si piensan que ese síndrome está muerto y enterrado, repasen *El parque del desasosiego*, de Margaret Laurence. El personaje central es una escritora de éxito; sin embargo, se da cuenta de que no puede escribir y retener el amor de un buen hombre. Escoge la escritura y le tira un cenicero al hombre y al final del libro está viviendo sola.

Los escritores, tanto los hombres como las mujeres, han de ser egoístas para tener tiempo de escribir, pero las mujeres no están entrenadas para ser egoístas.

Una versión mucho más extrema de los peligros de la creatividad la proporcionan los suicidios de Sylvia Plath y Anne Sexton y el interés casi morboso que suscitan. Las mujeres escritoras del siglo XX no solamente son

consideradas excéntricas y poco femeninas, son además malditas. La tentación de salirse del papel de mujer artista aislada o maldita, tanto en la propia vida como a través de la de los personajes, es muy fuerte. Por fortuna, las alternativas existen. Si la presión arrecia, siempre se puede recurrir a la vida de la señora Gaskell, a la de Harriet Beecher Stowe o incluso, digamos, a las de Alice Munro o Adele Wiseman, o a las de muchas otras escritoras que aparentemente han sido capaces de combinar el matrimonio, la maternidad y la escritura, sin ser por ello más notoriamente excéntricas que otros personajes del ámbito cultural.

De todas formas hay algo de verdad en el síndrome «zapatillas rojas». En esta sociedad es más difícil ser mujer escritora que hombre escritor. Pero no por innatas diferencias hormonales o espirituales; es más difícil porque así ha sido y los estereotipos aún anidan entre nosotros, listos para florecer en las mentes de los críticos, ya sean hombres o mujeres, y atacar a cualquier personaje o autor incauto que ande por ahí. Se sigue esperando de las mujeres que sean mejores que los hombres, moralmente es así, aun entre las mujeres, incluso en algunas facciones del movimiento feminista; y si no es un ángel, si resulta que una mujer tiene debilidades humanas, y la mayoría las tenemos, sobre todo si manifiesta algún tipo de fortaleza o poder, creativo o de otro tipo, entonces no se la considera humana, es peor que humana. Es una bruja, una medusa, un monstruo destructivo, poderoso y temible. A un ángel con fallos e imperfecciones no se le considera un ser humano, sino un ser maligno. Si un personaje actúa con la incoherencia que la mayoría mostramos casi siempre, no es una creación verosímil, sino un defecto de la naturaleza de las mujeres, o una parábola, no sobre la fragilidad humana, sino sobre una determinada debilidad, mayor que todas las debilidades propias de la feminidad.

La presión que se ejerce sobre la mujer para que sea perfecta es todavía muy fuerte, y la forma como debería alcanzar ese objetivo, de acuerdo con las convenciones más rígidas, provoca aún mucho resentimiento.

Podría fácilmente poner muchos ejemplos de mi propia cosecha: podría hablarles de Margaret la hechicera, Margaret la Medusa, Margaret la devoradora de hombres, labrando su camino hacia el éxito sobre los cadáveres de muchos hombres desventurados. Margaret, como un Hitler hambriento de poder, con sus megalomaníacos planes de conquistar los dominios de la literatura canadiense. ¡Hay que detener a esa mujer! Todas esas criaturas mitológicas son inventos de los críticos; no siempre varones. (Nadie me ha

llamado aún ángel, pero Margaret la mártir no creo que tarde en aparecer, sobre todo si muero joven en un accidente de tráfico).

Sería divertido continuar con esas citas, pero también bastante mezquino, teniendo en cuenta que algunos de sus autores si no están entre el público, están contratados por esta universidad. De manera que en lugar de eso haré una simple petición: a las mujeres, tanto a los personajes como a las personas, deberían permitírseles sus defectos. Si invento un personaje femenino, me gustaría poder describirlo como alguien capaz de sentir todas las emociones del ser humano —odio, envidia, rencor, codicia, ira y miedo, y también amor, piedad, tolerancia y alegría—, sin tener que presentarla como un monstruo, una rareza o un mal ejemplo. Me gustaría también que fuera ingeniosa, inteligente y traviesa si la trama lo requiriera, sin tener que presentarla como una divinidad maligna o un ejemplo evidente de la maldad de las mujeres. Durante mucho tiempo, los hombres en la literatura han sido considerados individuos; las mujeres, simplemente ejemplos de un género. Quizá ha llegado el momento de retirar la M mayúscula de Mujeres. Personalmente nunca he conocido a ningún ángel, ni arpía, ni bruja, ni madre tierra. He conocido a mujeres reales, no siempre más amables, más nobles, más sufridas o menos creídas o pomposas que los hombres. Cada vez resulta más posible escribir sobre ellas aunque, como siempre, sigue siendo difícil para nosotras separar lo que vemos de lo que nos han enseñado a ver. ¿Quién sabe? Quizá yo juzgo a las mujeres con más dureza que a los hombres; después de todo ellas son las responsables del pecado original, o al menos eso aprendí en el colegio.

Acabaré con una cita de Agnes Macphail, que no era escritora pero que sabía mucho de al menos un estereotipo literario. «Cuando oigo a los hombres hablar de las mujeres como los ángeles del hogar, siempre me encojo de hombros y al menos mentalmente dudo. No quiero ser el ángel del hogar. Quiero para mí lo mismo que quiero para las demás mujeres: la igualdad absoluta. Y cuando esté asegurada, entonces los hombres y las mujeres podrán ser ángeles por turno». Personalmente me gustaría añadir: «Entonces los hombres y las mujeres podrán, por turno, ser humanos con toda la individualidad y la variedad que el término implica».

Crear el personaje masculino

Estoy más que encantada de que hayan invitado ustedes a una mujer para pronunciar las conferencias Hagey de este año, y pese a que podían haber escogido a alguien más respetable que yo, me doy cuenta de que las alternativas son limitadas.

Mi falta de respetabilidad la sé de buena fuente. La buena fuente en cuestión son los académicos varones de la Universidad de Victoria en la Columbia Británica, donde me hicieron una entrevista no hace mucho tiempo. «Hice una pequeña encuesta —dijo el entrevistador, que era bastante amable —, entre los profesores de aquí. Les pregunté qué opinaban de su trabajo. Las opiniones de las mujeres fueron todas muy positivas, pero los hombres me dijeron que no estaban seguros de si usted era respetable o no». De manera que les advierto que todo lo que están a punto de oír no es académicamente respetable. El punto de vista que voy a exponer es el de una novelista en activo que vive desde hace años en New Grub Street, no el de la victoriana que aprendí a ser durante cuatro años en Harvard; pese a que el espíritu victoriano esté ahí tal como ustedes ya habrán notado. Así que mencionaré la metonimia y la sinécdoque ahora, sólo para impresionarles y hacerles saber que sé que existen.

Todo lo anterior, por supuesto, es una forma de informar a los varones de la audiencia de que, pese al título de esta conferencia, no tienen por qué sentirse amenazados. Creo que, como cultura, hemos alcanzado un punto en el que los hombres necesitan un poco de apoyo positivo. Durante la charla de esta noche voy a poner en marcha un proyecto personal. He traído unas cuantas estrellas doradas, unas cuantas de plata y unas cuantas azules, ficticias por supuesto. Tendrán una estrella azul, si la desean, sólo por haberse sentido tan poco amenazados como para estar aquí esta noche. Conseguirán una estrella de plata si se sienten tan poco amenazados como para reírse con las bromas, y ganarán una estrella dorada si no se sienten en absoluto

amenazados. Por el contrario, recibirán un punto negro si dicen «A mi mujer le encantan sus novelas». Tendrán dos puntos negros si dicen, como me dijo un productor de la CBC hace poco: «Algunos estamos preocupados porque tenemos la impresión de que las mujeres están acaparando el panorama literario canadiense».

«¿Por qué los hombres se sienten amenazados por las mujeres?» le pregunté a un amigo varón. (Me encanta esa maravillosa estratagema retórica, «un amigo varón». La usan a menudo las periodistas cuando quieren decir algo especialmente malicioso pero no quieren que les atribuyan la responsabilidad a ellas. También sirve para hacer saber a la gente que tienes amigos varones, que no eres uno de esos monstruos míticos que arrojan fuego; una feminista radical, que se pasea con unas tijeritas y da patadas en la espinilla a los hombres si le abren la puerta. «Un amigo varón» también confiere, admitámoslo, cierto peso específico a la opinión dada). O sea que ese amigo varón, que por cierto existe, participó oportunamente en el siguiente diálogo. «Me refiero a que —le dije— los hombres suelen ser más altos, en general, pueden correr más, estrangular mejor, y suelen tener mucho más poder y más dinero». «Tienen miedo de que las mujeres se rían de ellos —dijo él—, de que ridiculicen sus puntos de vista». Luego les pregunté a varias estudiantes de un seminario de poesía que estaba impartiendo: «¿Por qué las mujeres se sienten amenazadas por los hombres?». «Tienen miedo de que las maten», contestaron.

A partir de aquí deduje que los hombres y las mujeres son diferentes, en cualquier caso en cuanto al porqué y al cuándo se sienten amenazados. Un hombre no es sólo una mujer disfrazada y con suspensorio. No razonan igual, excepto en cuestiones como las ciencias exactas. Pero tampoco son una forma de vida inferior o extraña. Desde el punto de vista de la novelista este descubrimiento tiene implicaciones muy diversas; y como ven, nos estamos acercando al tema de esta noche, aunque al estilo de las mujeres, a paso de cangrejo, tortuoso y huidizo; a pesar de todo nos vamos acercando. Pero antes, una breve digresión, en parte para demostrar que cuando la gente les pregunte si odian a los hombres, la respuesta adecuada debe ser «¿A cuáles?», ya que, por supuesto, la otra gran revelación de esta noche es que no todos los hombres son iguales. Algunos llevan barba. Además, nunca he sido de esas que hablan con desprecio de los hombres a base de meterlos a todos en el mismo saco; nunca diría por ejemplo, como hacen algunas: «Si les tapas el cuerpo con una bolsa de papel son todos iguales». En un extremo está Albert Schweitzer y Hitler en el otro.

Pero piensen en lo que sería hoy la civilización sin la contribución de los hombres. No habrían pulidoras eléctricas, ni bombas de neutrones, ni psicología freudiana, ni grupos de heavy metal, ni pornografía, ni Constitución canadiense recuperada… la lista podría seguir y seguir. Y son divertidos para jugar al Scrabble y sirven para comerse las sobras. He oído a algunas mujeres bastante hartas opinar que el único hombre bueno es el hombre muerto, pero eso no es cierto en absoluto. Pueden ser difíciles de encontrar, pero veámoslo de esta forma; igual que los diamantes, brutos o no, la escasez les hace más preciados. ¡Tratadles como seres humanos! Al principio puede sorprenderles, pero tarde o temprano emergerán sus buenas cualidades, la mayoría de las veces. Bueno, si hacemos caso de las estadísticas… algunas veces.

Ésa no era la digresión… esta es la digresión. Yo crecí en una familia de científicos. Mi padre era un entomólogo al que le encantaban los niños y que casualmente no se sentía amenazado por las mujeres, y pasamos muchos buenos ratos escuchando sus explicaciones sobre el escarabajo pelotero, o sacando gusanos de seda de la sopa porque se había olvidado de darles de comer y ellos habían recorrido toda la casa en busca de hojas. Una de las consecuencias de mi educación fue tener mucha ventaja en el patio del colegio cuando los niños intentaban asustarme con gusanos, serpientes y cosas así; la otra fue que desarrollé, algo más adelante, una afición por los escritos del gran naturalista del siglo XIX y padre de la entomología moderna, Henri Fabre. Fabre era, como Darwin, uno de esos naturalistas aficionados obsesivos y especialmente dotados que el siglo XIX produjo en gran cantidad. Él llevaba a cabo sus investigaciones por puro interés en el tema y, al contrario que muchos biólogos de hoy en día cuyo lenguaje suele ser una serie de cifras en lugar de palabras, era un escritor entusiasta y maravilloso. Leí con auténtico placer su descripción de la vida de las arañas, y de sus experimentos con hormigas león, con los que intentaba demostrar que eran capaces de razonar. Pero no sólo eran los temas de Fabre los que me interesaban: era el personaje en sí mismo, tan lleno de energía, tan entusiasmado con todo, tan lleno de ingenio, tan dispuesto a seguir su línea de investigación hasta donde pudiera llevarle. Podía tener en cuenta las opiniones ajenas, pero no creía en nada que no hubiera experimentado él mismo. Me encanta imaginármelo, pala en mano, dirigiéndose a un terreno lleno de excrementos de oveja, en busca de excrementos de escarabajo sagrado y de los secretos del ritual de la puesta de huevos. «¡Se hizo la luz!», exclamó cuando extrajo un pequeño objeto, que no era redondeado como suelen ser las bolas de excremento que come el

escarabajo sagrado, ¡sino con una ingeniosa forma de pera! «Oh bendita felicidad de la verdad súbitamente revelada», escribió. ¡No hay nada que pueda comparase contigo!

Y es con ese espíritu, me parece a mí, con el que debemos abordar todos los temas. Si el excremento de un escarabajo vale la pena, ¿por qué no ese otro objeto, algo más complejo, el varón? Ciertamente la analogía tiene algunos inconvenientes. Por ejemplo, un excremento de escarabajo se parece mucho a otro, mientras que, como ya hemos constatado, entre los varones hay bastante variedad. Además, se supone que hoy hablaremos de novelas y, aunque sea una obviedad, una novela no es un tratado científico; con lo cual, no se puede pretender que contenga el tipo de verdad demostrable que puede afirmarse tras sucesivos experimentos. Pese a que el novelista hace observaciones y llega a conclusiones, estas no son del mismo orden que las observaciones de Fabre sobre el comportamiento de la hembra del escorpión durante el apareamiento, aunque algunos críticos reaccionan como si pensaran que sí.

Démonos cuenta de que hemos aterrizado en arenas movedizas, es decir, en el núcleo del problema: si una novela no es un tratado científico, ¿qué es? Nuestra evaluación sobre el papel de los personajes masculinos en la novela dependerá, por supuesto, del tipo de criatura del que creamos que estamos hablando. Estoy segura de que saben el de los cuatro filósofos ciegos y el elefante. Sustituyan «críticos» por filósofos y «novela» por elefante y se harán una idea. Un crítico se fija en la vida del novelista y decide que sus novelas son biografías espirituales encubiertas, o fobias sexuales personales encubiertas, o algo por el estilo. Otro parte del concepto de *Zeilgeist* (o «espíritu de los tiempos», para aquellos que no han tenido la suerte de tener que pasar un examen de doctorado de alemán) y escriben sobre la novela en la Restauración o la novela de sentimientos o la aparición de la novela política o la alienación en la novela del siglo XX; otro concluye que las limitaciones del lenguaje tienen algo que ver con lo que puede decirse, o que ciertos escritos siguen patrones similares, y el aire se llena de *mithopoeia*, estructuralismo y delicias parecidas; otro va a Harvard y se centra en la condición humana, uno de mis temas preferidos, y muy práctico para usarlo cuando no tienes otra cosa que decir.

El elefante, sin embargo, sigue siendo un elefante, así que tarde o temprano se cansa de que los filósofos ciegos le toqueteen, y al final se despereza, se pone de pie y tranquilamente se va a otro lado. Eso no quiere decir que los críticos sean fútiles o triviales. Según lo que he dicho sobre los

excrementos del escarabajo, que también preserva sus secretos más íntimos, han de saber que creo que la descripción del elefante es una actividad que vale la pena. Pero describir a un elefante y parirlo son dos cosas distintas, y el novelista y el crítico abordan la novela con una serie de presupuestos, problemas y sentimientos distintos.

«¿De dónde vienes?», dice un personaje masculino muy conocido, de un fragmento de prosa con muchas interpretaciones potenciales que todos ustedes conocen. «De vagar de un extremo a otro de la tierra, y recorrerla arriba y abajo», responde su enemigo. O sea, el novelista.

Por supuesto, alguien podría no aceptar esta analogía; un crítico no es Dios, en contra de lo que piensan algunos, y un novelista no es el Diablo, aunque alguien podría aducir, como Blake, que la energía creativa parece proceder de los niveles más profundos del subsuelo, más que de un universo superior o racional. Digamos solamente que el vagar de acá para allá y recorrer la tierra de arriba abajo son cosas que los novelistas parecen haber hecho de una forma u otra, y que la novela en sí misma, a diferencia del romance en todas sus variedades, es uno de los aspectos de la civilización en el que el universo humano tal y como es topa con el lenguaje y la imaginación. No pretendo limitar la novela a algo parecido al naturalismo de Zola (aunque Zola no era en realidad un rígido naturalista a lo Zola, como cualquiera que haya leído el jubiloso pasaje final de *Germinal* puede corroborar); pero hay que decir que algunas de las cosas que están en las novelas están ahí porque existen en el mundo. No habría ningún pasaje aburrido en *Moby Dick* de no haber existido los balleneros del siglo XIX; de manera que esas descripciones no son puro sadomasoquismo por parte de Melville, aunque si el libro sólo consistiera en eso cabría dudarlo.

Así que uno puede pensar que en ciertas novelas escritas por mujeres el comportamiento tan poco encomiable de los personajes masculinos no está necesariamente ligado a una visión perversa del sexo opuesto de las autoras. ¿Podría ser…? Vacilo al decirlo, apenas lo susurro porque, como a la mayoría de las mujeres, me horroriza que piensen de mí que —¿cómo soy siquiera capaz de decirlo?— odio a los hombres… ¿Podría ser que el comportamiento de algunos hombres se derive de lo que llamamos la vida real…? ¿Podría ser que no todos los hombres se porten siempre bien? ¿Podría ser que algún emperador fuera desnudo?

Esto puede parecerles una obviedad. Pero no lo es. Entre el vagar arriba y abajo de los novelistas de mi época está el recorrer Canadá hablando a los medios de comunicación locales durante la gira «Hacer polvo a un escritor»

de McClelland & Stewart, y parte de ese vagar arriba y abajo ocurre después de leer las críticas de sus libros. Supongamos por un momento que los medios locales y los críticos de los periódicos representan, si no al lector medio, al menos a la opinión pública; es decir, a las tendencias del momento y, por lo tanto, a lo que se puede decir en público. Si es así, la opinión pública comúnmente aceptada en este momento tiene una notable tendencia hacia la queja masculina.

Permítanme retroceder unos años, a la época de *Política sexual*, de Kate Millett, que vino precedido por *Love and Death in the American Novel*, de Leslie Fiedler. Ambos eran ensayos críticos basados en el análisis de las relaciones entre hombres y mujeres en las novelas, y ambos ponían mala nota a determinados autores por describir a sus personajes femeninos de manera simplista y sobre la base de estereotipos. Bueno, eso tuvo su interés, pero la paciencia tiene un limite. Hoy en día los críticos varones (y para ser justos algunas mujeres), nos devuelven las malas notas por lo que consideran descripciones negativas de los hombres por parte de las escritoras. Naturalmente, esta conclusión está basada sobre todo en las críticas de mis propios libros, puesto que son las que mejor conozco, pero lo he constatado también en otros casos.

Hoy sabemos que la novela sin ideología no existe. La creación no sucede en una campana de vidrio y el novelista, él o ella, o bien describe o bien expresa algunos de los valores de la sociedad en la que vive. Numerosos novelistas, de Defoe a Dickens y Faulkner, así lo hicieron. Pero a veces se nos escapa que lo mismo vale para los críticos. Todos somos organismos en un determinado ambiente, e interpretamos lo que leemos a la luz de cómo vivimos y de cómo nos gustaría vivir, algo que casi nunca coincide, al menos para la mayoría de los lectores de novela. Creo que las interpretaciones políticas de las novelas deben tener su lugar en el mundo de la crítica, en tanto que las reconozcamos como lo que son; pero que la polarización total siempre hará un mal servicio a la literatura. Por ejemplo, un amigo mío varón, sólo para que sepan que tengo uno, escribió una novela en la que había una escena en la que se describía a unos hombres orinando de pie en la calle. Eso es algo que, por lo que sé, los hombres hacen desde hace tiempo y siguen haciendo, a juzgar por las huellas en la nieve; es una de esas cosas que pasan. Pero una poetisa reprendió a mi amigo por escrito. Le pareció que aquel texto era inaceptable, no sólo por ser típico del Canadá central —habrán adivinado que ella era de Columbia Británica—, además le pareció imperdonable por su carácter machista. No estoy segura de qué solución narrativa tenía en la

cabeza. Tal vez quería que mi amigo se olvidara del asunto de la orina, y así evitar el molesto problema de las diferencias fisiológicas; quizá quería que los hombres demostraran su actitud igualitaria sentándose en los retretes para hacer sus necesidades. O quizá quería que orinaran de pie en la calle pero que se sintieran culpables por hacerlo. O quizá le habría parecido bien si hubiera orinado en el océano Pacífico, dada la importancia que tiene el regionalismo hoy en día. Quizá pensarán que ese tipo de críticas son absurdas, pero es algo que sucede muy a menudo en New Grub Street, donde vivo.

Para la novelista, eso significa que ciertos hombres le pondrán objeciones si describe a los hombres comportándose de la forma en que suelen hacerlo. No sólo debe evitar hacerles aparecer como violadores y asesinos, pederastas, belicistas, sádicos, hambrientos de poder, crueles, dominantes, arrogantes, necios o inmorales, aunque estoy convencida de que estarán de acuerdo en que esos hombres existen. Incluso si les imagina sensibles y considerados, se expone a que la acusen de haberles descrito como «débiles». Lo que esa clase de crítico quiere es el capitán Marvel sin su *alter ego* Billy Batson, ni más ni menos.

Me perdonarán que señale lo obvio, pero me parece que si un personaje de novela es bueno, es decir está bien escrito, no significa que sea «bueno», es decir bueno en el aspecto moral, en la vida real. De hecho, un personaje de novela que se comporte bien probablemente siempre convertirá el libro en un desastre. Sin embargo, y esto no es nuevo, se ejerce mucha presión sobre el novelista para que describa a ese tipo de personajes. Les remito a Samuel Richardson, autor de clásicos sobre «escapar a los violadores», como *Pamela* y *Clarissa*. En ambos hay muchas mujeres virtuosas y bastantes hombres lujuriosos y mal pensados, que resulta que son caballeros británicos. Nadie acusó a Richardson de ser injusto con los hombres, pero algunos caballeros británicos pensaron que les había injuriado; en otras palabras, sus inseguridades eran sobre todo de clase y no de sexo. Forzado por las circunstancias, Richardson publicó *Sir Charles Grandison* una novela cuya intención era reparar la imagen del caballero británico. El comienzo es bastante prometedor, un rapto y un intento de violación por parte del malvado, que persigue el impagable tesoro de la virginidad de la heroína. Desgraciadamente, aparece sir Charles Grandison, salva a la protagonista de un destino peor que la muerte y la invita a su propiedad en el campo, tras lo cual muchos lectores abandonan la novela. Sin embargo yo siempre sigo hasta el final, incluso en las películas malas, y dado que soy la única persona que conozco que aguantó las novecientas páginas de ese libro, puedo contarles lo

que pasa. Sir Charles Grandison despliega sus virtudes; la protagonista queda fascinada. Eso es todo. Ah, y luego hay una proposición de matrimonio. ¿Les apetece leerla? Seguro que no, y tampoco a ninguno de esos críticos masculinos que se quejan de la imagen de los hombres en los libros escritos por mujeres. Una amiga mía, no un varón en este caso sino una lectora sensible y crítica, dice que su criterio básico para juzgar las novelas es: «¿Sobrevive o se muere?». Una novela basada en necesidades humanas como mimar el ego, apuntalar la propia imagen o complacer la sensibilidad, difícilmente sobrevive.

Echemos un vistazo a lo que la literatura nos ofrece. *Hamlet* por ejemplo, ¿es una ofensa para los hombres? ¿Lo es *Macbeth*? ¿Lo es *Fausto*, en cualquiera de sus versiones? ¿Y qué hay del comportamiento de los hombres en *Molí Flanders*? ¿Y en *Tom Jones*? ¿Es *A Sentimental Journey* la quintaesencia del hombre débil? ¿Debemos creer que, por el hecho de haber creado Orlick, Gradgrind, Dotheboys Hall, Fagin, Uriah Heep, Steerforth y Bill Sykes, Dickens odiaba a los hombres?

Meredith criticó despiadadamente a los hombres y admiró bastante a las mujeres en novelas como *Richard Feverel* y *El egoísta*. ¿Significa eso que era el equivalente a un traidor de clase? ¿Y qué hay del fascinante intento fallido de Isabel Archer de encontrar un hombre que esté a su altura en *Retrato de una dama*, de Henry James? Luego está *Tess d'Urberville*, con la dulce y acosada Tess y los dos protagonistas masculinos, uno de los cuales es un canalla, el otro un gazmoño.

Les recuerdo *Anna Karenina* y *Madame Bovary*, por hacer un poco de repaso cultural; y entretanto podemos mencionar al capitán Ahab, una figura literaria muy potente, pero que difícilmente es un modelo de comportamiento para nadie. Por favor, observen que todos esos personajes y novelas han sido creadas por hombres, no por mujeres; pero nadie, que yo sepa, ha acusado a esos escritores de ser injustos con los hombres, pese a que les han acusado de toda clase de cosas. Probablemente la idea de fondo es la misma que la de los chistes étnicos: se admite en el seno del grupo, pero si viene de fuera es racista, aunque el chiste sea idéntico. Si un hombre describe a un personaje masculino de manera negativa, es la condición humana; si lo hace una mujer, está siendo injusta con los hombres. Pienso que hasta cierto punto pueden darle la vuelta y aplicar el argumento a las reacciones de las mujeres frente a los libros de mujeres. Yo, por ejemplo, esperaba que como mínimo me denunciaran unas cuantas feministas por haber escrito mis personajes de Elizabeth y Auntie Muriel en *Life Before Man*, ambas francamente

indeseables, ni siquiera como compañeras de habitación. Pero no pasó nada de eso. Cuando el libro se publicó, las propias críticas feministas se habían cansado de sus expectativas, ya no exigían que todas las protagonistas femeninas fueran cariñosas pero firmes, sabias y experimentadas pero sensibles y abiertas, competentes, maternales y apasionadas, pero imbuidas de dignidad e integridad; ya estaban dispuestas a admitir que las mujeres también podían tener defectos, y que la fraternidad femenina universal, aunque deseable, aún no está universalmente establecida en la tierra. Pese a ello, las mujeres han sido siempre más duras que los hombres con el tema de los libros escritos por mujeres. Quizá ha llegado el momento de olvidarnos de juzgar los patrones de comportamiento y volver a la condición humana, tras haber aprendido ya que, de hecho, puede haber más de una.

De acuerdo con esto, si lo desean, pueden llegar a la conclusión de que las autoras femeninas en sus novelas han sido más benevolentes con los hombres que los autores varones. En ninguna de las obras cumbre de la novelística británica escrita por mujeres encontrarán algo parecido al señor Kurtz, el famoso ángel caído y monstruo de depravación de *El corazón de las tinieblas*; lo más parecido que podrían encontrar, creo, sería el infame Simon Legree (pero he dicho en las obras cumbre). Lo habitual es que se muevan entre Heathcliff y el señor Darcy, ambos con defectos pero simpáticos; o, por citar sencillamente *Middlemarch*, de George Eliot, la mejor novela británica del siglo XIX, que estén entre el señor Casaubon, consumido por la envidia y el doctor Lydgate, idealista pero equivocado. Lo maravilloso de esa novela es que George Eliot consigue hacernos entender no sólo lo espantoso que es estar casada con el señor Casaubon, sino lo espantoso que es ser el señor Casaubon. Ése es un modelo que en mi opinión vale la pena imitar. Si lo dijera, ¿sería sexista?

Los victorianos, por supuesto, tenían ciertas ventajas de las que nosotros carecemos. Para empezar, ellos no estaban tan cohibidos respecto al tipo de asunto que estamos discutiendo esta noche como nos hemos visto obligados a estar nosotros. Pese a la constante presión del señor y la señora Grundie de aquella época para que no escribieran ni una línea que pudiera ruborizar ligeramente a una doncella de dieciocho años, lo cual hoy en día nos daría un gran margen, no tenían ningún problema en describir la maldad y llamarla maldad, o en desplegar frente a sus lectores una serie de personajes cómicos y grotescos, sin preocuparse de que esas descripciones pudieran considerarse ofensivas para uno u otro sexo. Las novelistas victorianas tenían un par de ventajas más. El sexo no existía, de manera que si creaban un personaje

masculino podían desarrollarlo sin intentar describir cómo era el sexo desde el punto de vista masculino. No sólo eso, se suponía que las novelas eran para mujeres, lo cual significó que tardaron un poco en ser consideradas como expresiones artísticas serias. Algunas de las primeras novelas británicas las escribieron mujeres, las lectoras eran sobre todo mujeres, e incluso los novelistas varones adaptaban sus argumentos a tal circunstancia. Había, por supuesto, muchas excepciones, pero en general podemos decir que al menos durante dos siglos las novelas estaban básicamente pensadas para las mujeres, lo cual explica el hecho de que muchos más escritores varones dieran a sus personajes femeninos el papel protagonista, y no a la inversa. La ventaja de la novelista (al contrario que para escritores como Walter Scott) era obvia. Si las novelas estaban dirigidas a las mujeres, estas tenían información desde dentro.

Desde entonces, la novela como forma ha cambiado y se ha desarrollado mucho. Aun así, una de las preguntas que la gente me hace más a menudo es: «¿Escribe usted novelas femeninas?». Hay que ir con cuidado con esta pregunta, porque igual que otras, tiene distinto significado en función de quién la hace y a quién se hace. «Novelas femeninas» puede querer decir fotonovelas, como las que tienen enfermeras y médicos en la portada o como las que tienen heroínas vestidas con trajes de época, con ojos desorbitados y cabellos al viento, frente a castillos góticos o mansiones sureñas u otros lugares amenazados por villanos donde Heathcliff sigue acechando entre el musgo negro. O puede referirse a novelas dedicadas mayoritariamente a un público femenino, es decir muy amplio, dado que el público mayoritario de toda clase de novelas, excepto novelas del Oeste de Louis L’Amour y cierto tipo de porno, son mujeres. O puede significar novelas de propaganda feminista. O novelas que se refieren a la relación hombre-mujer, algo que también es muy amplio. ¿*Guerra y Paz* es una novela de mujeres? ¿Lo es *Lo que el viento se llevó*, aunque tenga bastante dosis de guerra? ¿Lo es *Middlemarch*, aunque hable de la condición humana? ¿Podría ser que las mujeres no tengan miedo de que las pillen leyendo libros que se consideren «libros de hombres», mientras los hombres aún piensan que perderán algo de lo que los define si miran con demasiado interés ciertas combinaciones de palabras supuestamente malévolas construidas por mujeres? Según lo que he vivido en mi reciente vagar por el mundo e ir arriba y abajo por las librerías con la intención de poner mi firma en muchas guardas, puedo decirles que esa actitud está desapareciendo. Cada vez más hombres están dispuestos a

mantenerse firmes y a que «les pillen», son cada vez menos los que dicen «es para el cumpleaños de mi mujer».

Aunque estuve a punto de agredir a mi viejo amigo y correligionario, el temible Pierre Berton, cuando me preguntó en televisión por qué todos los hombres de mi último libro, *Bodily Harm*, son débiles. Haciendo gala de la famosa compasión femenina, que no hay que confundir con la debilidad mental, conseguí contestar saliéndome por la tangente. «Pierre —debería haber dicho—, ¿quién te parece que tiene más experiencia sobre las relaciones sexuales con los hombres, tú o yo?». No es tan malintencionado como parece y es bastante cierto. Como personas, las mujeres tienen una gran variedad de experiencias de las que aprender. Tienen sus propias experiencias con los hombres, por supuesto, pero también las de sus amigas, ya que —dejando de lado el síndrome de la anécdota obscena—, las chicas hablan de hombres más que los hombres de mujeres. Las mujeres están dispuestas a hablar con otras de sus miedos y debilidades; los hombres no están dispuestos a hablar de los suyos con otros hombres, dado que el mundo todavía es una selva donde los animales se devoran entre sí y ningún hombre quiere dejar su vientre expuesto a las fauces de una banda de rivales potenciales. Si los hombres hablan de sus problemas con las mujeres con alguien es, o con un psiquiatra o, ¿no lo adivinan? con otra mujer. Tanto leyendo como escribiendo, las mujeres tienen más posibilidades que los hombres de saber cómo actúan en realidad ellos con las mujeres; de manera que lo que un hombre considera una ofensa para su propia imagen, a una mujer le puede parecer bastante realista o, en efecto, inadecuadamente blando.

Pero volviendo a la frase de Berton. Pensé muy atentamente en mis personajes masculinos de *Bodily Harm*. Hay tres de ellos con los que la protagonista se acuesta, y un cuarto personaje con el que no lo hace. Una novelista y crítica señaló que hay un hombre bueno y ninguna mujer buena en la novela, y tiene bastante razón.

Los demás hombres no son «malos»; de hecho, son bastante agradables y atractivos como personajes literarios, ligeramente mejores que el señor Kurtz y Yago, pero el hombre bueno es negro, por lo cual quizá los «hombres que de verdad cuentan» no le toman en consideración. Cuando se entra en el terreno de los modelos de comportamiento se ha de ser muy cuidadoso para no verse atrapado en una situación embarazosa como esta.

Ahora volvamos a los problemas prácticos de New Grub Street. Supongamos que estoy escribiendo una novela. Primero: ¿cuántos puntos de vista tendrá esa novela? Supongamos que mi novela tendrá un punto de vista,

y que los ojos a través de los cuales vemos el mundo que se expone en la novela serán los de una mujer. De eso se deriva de inmediato que la percepción de todos los personajes masculinos del libro deberá pasar por el filtro de percepción de ese personaje central. No tiene por qué ser necesariamente acertada o justa. Se deriva también que el resto de los personajes serán, necesariamente, secundarios. Si soy lo bastante hábil, seré capaz de proyectar otro tipo de percepciones aparte de las de la protagonista, de manera indirecta a través del diálogo o entre líneas, pero claramente tenderán a mostrar a A como portavoz de la verdad, y nunca conseguiremos saber qué piensan en realidad los personajes B y C cuando estén solos, orinando en la calle o haciendo otras actividades masculinas. Sin embargo, la situación cambia si me sitúo en un punto de vista múltiple. Así puedo hacer que los personajes B y C piensen por sí mismos, y lo que piensen nunca será lo que el personaje A piense de ellos. Si lo deseo, puedo añadir aún otro punto de vista, el del narrador omnisciente (que por supuesto no soy «yo», el mismo «yo» que ha desayunado bollos de salvado esta mañana y que ahora está dando esta conferencia), sino otra voz dentro de la novela. El autor omnisciente puede sostener que sabe cosas de los personajes que ni siquiera ellos saben, y de ese modo hacérselas saber también al lector.

Lo siguiente que debo decidir es qué tono utilizo, en qué estilo escribo. Un análisis detallado de *Cumbres borrascosas* demostraría que a Heathcliff nunca le vemos hurgándose la nariz, ni por supuesto sonándose, y pueden ustedes buscar en vano entre las páginas de Walter Scott sin encontrar ni una sola mención de los cuartos de baño. Leopold Bloom por otro lado, se ocupa de las necesidades fisiológicas rutinarias casi en cada página y le comprendemos y nos parece cómico y hasta patético, pero no es exactamente un ideal de amor juvenil. Si Leopold Bloom trepara hasta la ventana de Cathy, es probable que resbalase. ¿Cuál es el retrato más adecuado de un Hombre con H mayúscula? ¿O, como Walter Mitty, cada hombre contiene en sí mismo tanto un yo corriente, limitado y trivial como un espíritu heroico? Y si es así, ¿sobre cuál debemos escribir? No me inclino por ninguno, salvo para constatar que los novelistas serios del siglo XX en general optan por Leopold, y que el pobre Heathcliff ha sido relegado a las novelas góticas. Si ese novelista serio del siglo XX es una mujer, probablemente también optará por Leopold, con todas sus costumbres, fantasías y deseos. Eso no significa que odie a los hombres, sólo que le interesa saber cómo son sin la capa.

De acuerdo. Supongamos que he decidido que en mi novela haya al menos un personaje masculino como narrador o como protagonista (no es

necesariamente lo mismo). No deseo que mi personaje masculino sea anormalmente malvado como Mr. Hyde; al contrario, opto por el Dr. Jekyll, un hombre en esencia bueno, con algunos defectos. Me enfrento a un problema; porque, como Stevenson sabía, la maldad es mucho más fácil de describir y más interesante que la bondad. En nuestra época, ¿cómo sería una versión verosímil de un hombre bueno? Supongamos que hablo de un hombre que es honrado, uno que acata las leyes, paga sus cuentas, ayuda a lavar los platos, no pega a su mujer, ni abusa de sus hijos, etcétera. Supongamos que deseo que tenga algunas buenas cualidades, buenas en el sentido activo y positivo. ¿Qué ha de hacer? y ¿cómo puedo hacer que sea, al contrario que sir Charles Grandison, un personaje de novela interesante?

Sospecho que ese es el punto en el que los problemas del novelista coinciden con los de la sociedad. Había un tiempo en el que definíamos a la gente, mucho más que ahora, por si vivían o no de acuerdo con cierto patrón sexual predeterminado, con el que era mucho más fácil saber a qué nos referíamos al decir «un hombre bueno» o «una mujer buena». «Una mujer buena» era aquella que se ajustaba a nuestra idea de lo que una mujer debía ser y de la forma como debía comportarse. Lo mismo que «un hombre bueno». Había ciertos conceptos sobre qué era la hombría y la forma de adquirirla; la mayoría de los expertos en la materia estaban de acuerdo en que no era algo con lo que nacieras; debías ganártela de alguna forma, conseguirla o ser iniciado en ella; se tenían en cuenta los actos de valentía y heroísmo, la capacidad para soportar el dolor sin inmutarse, o para beber mucho sin desmayarse, o lo que fuera. En cualquier caso, había normas, y uno podía trazar la línea que separaba a los muchachos de los hombres.

Es cierto que el modelo sexual masculino tenía muchos inconvenientes, incluso para los hombres. No todo el mundo podía ser Superman, la mayoría se quedaban en Clark Kent, pero en aquellos tiempos había algunos elementos positivos y útiles. ¿Con qué los hemos sustituido? Sabemos que las mujeres han pasado por un estado de agitación y conmoción durante un tiempo, y que el movimiento genera energía; hay muchas cosas que pueden decir hoy las mujeres que entonces no era posible decirlas, pueden pensar muchas cosas que antes eran impensables. Pero ¿qué les estamos ofreciendo a los hombres? Sus dominios, aunque amplios, están disminuyendo. La confusión, la desesperación, la ira y los conflictos que hallamos en los personajes masculinos no sólo suceden en las novelas. Están ahí fuera, en el mundo real. «Sé una persona, hijo mío», ya no tiene el mismo sentido que «Sé un hombre», a pesar de ser un objetivo muy válido. El novelista como novelista,

a diferencia del escritor romántico, toma lo que hay como punto de partida. Lo que hay, si hablamos de hombres, está en un momento de cambio, las actitudes nuevas se solapan con las viejas, ya no hay normas sencillas. Alguna forma de vida emocionante puede surgir de todo esto.

Mientras tanto, creo que las mujeres deben tomarse los asuntos de los hombres tan en serio como esperan que ellos se tomen los suyos, como novelistas y como habitantes de esta tierra. Con demasiada frecuencia topamos con la idea de que sólo el sufrimiento del sexo femenino es sufrimiento auténtico, sólo los miedos de las mujeres son miedos de verdad. Para mí esa idea es equiparable a la de que sólo la clase obrera es real, que la clase media no lo es, etcétera. Por supuesto que hay una distinción entre el sufrimiento vivido y la mera autocompasión infantil, y sí, el miedo de las mujeres a que los hombres las maten está basado en algo real, mucho más extendido que el miedo de los hombres a que se rían de ellos, de acuerdo con las estadísticas.

El daño a la propia imagen no es exactamente lo mismo que una fractura de cuello, pero no hay que subestimarlo: se sabe que los hombres matan y se matan por algo así.

No estoy defendiendo el regreso de las mujeres al estado de felpudo, ni a un pacto por el cual apuntalen y nutran y mimen y fomenten el ego de los hombres, sin conseguir que hagan al menos lo mismo por ellas. Comprender no es necesariamente lo mismo que perdonar; y podría decirse que las mujeres han estado «comprendiendo» a los hombres durante siglos, en parte porque era necesario para la supervivencia. Si el otro es el que tiene la artillería pesada, es mejor ser capaz de anticiparse a sus movimientos. Las mujeres, como los miembros de una guerrilla, prefieren la estrategia de la infiltración más que la del ataque frontal. Pero la «comprensión» es una herramienta de manipulación, en realidad una forma de desprecio por la cosa comprendida, y no me parece deseable. Sin embargo, a algunas mujeres ya no les apetece repartir más comprensión de ningún tipo; se sienten mucho más cercanas a Rene Lévesque: ese tiempo acabó, ahora quieren el poder. Pero no se puede privar de ningún matiz de humanidad a la definición de «humano» sin poner en peligro la propia alma. Y para las mujeres, definirse a sí mismas como indefensas y a los hombres como todopoderosos supone caer en una vieja trampa, evadir la responsabilidad y deformar la realidad. Lo contrario también es cierto; describir un mundo en el cual las mujeres ya son iguales a los hombres en poder, oportunidades y libertad de movimientos, es una abdicación similar.

Sé que no les he proporcionado ninguna orientación específica para crear personajes masculinos; cómo podría hacerlo, recuerden que son todos distintos. Todo lo que les he proporcionado son unas cuantas advertencias, indicaciones acerca de lo que tendrán que afrontar, procedente tanto de los críticos como del mundo real. Pero el hecho de que sea difícil no es un motivo para no intentarlo.

Cuando era joven y leía muchos cómics y cuentos de hadas solía desear dos cosas: una capa para ser invisible, de manera que pudiera seguir a la gente a todas partes y escuchar lo que decían cuando no estaba presente; y el poder de teletransportar mi mente a la mente de otro, conservando mis propias percepciones y recuerdos. Pueden ver que estaba destinada a ser novelista, porque esas son las dos fantasías con las que juegan los novelistas cada vez que escriben una página. Escribir sobre lo que se piensa es más fácil cuando se proyecta en un personaje que tiene alguna característica en común con quien escribe, lo que seguramente explica por qué he escrito más páginas desde el punto de vista de un personaje femenino que desde el de uno masculino. Pero los personajes masculinos son un desafío mayor, y ahora que he madurado y soy menos perezosa, seguramente lo intentaré más a menudo. Si escribir novelas, y leerlas, tiene algún valor de redención social, tal vez es porque obliga a imaginar cómo es ser otra persona.

Algo que, cada vez más, todos necesitamos saber.

Nueve comienzos

1 *¿Por qué escribe usted?*

He empezado este artículo nueve veces. Las he desechado todas.

Odio escribir sobre mi escritura. Casi nunca lo hago. ¿Por qué lo estoy haciendo ahora?

Porque dije que lo haría. Recibí una carta. Contesté «no». Entonces hubo una fiesta y allí estaba esa persona. Es más difícil negarse en persona. Decir «sí» tuvo algo que ver con ser agradable, tal y como nos enseñan a ser a las mujeres, y algo que ver con ser útil, para lo que también nos educan. Ser útiles a las mujeres, donar medio litro de sangre. Sin ser egoísta, sin recurrir a prerrogativas sagradas, ni a la autodefensa del déjenme tranquilo del artista. Con solidaridad, aportando tu grano de arena, con entrega.

Estoy bien educada. Ignorar las obligaciones sociales me incomoda. Decir que escribirás sobre tu manera de escribir es una obligación social. No es una obligación con la escritura.

2. *¿Por qué escribe usted?*

He desechado cada uno de los nueve comienzos. Me parecía que no tenían nada que ver con el tema. Demasiado dogmáticos, demasiado pedagógicos, demasiado frívolos o beligerantes, demasiado pretendidamente razonables. Como si yo hubiera tenido algún tipo de revelación especial que fuera a animar a los demás, o una sabiduría especial que impartir, alguna frase llena de sentido que actuara como un talismán para aquellos que sienten esa urgencia, esa obsesión. Pero no tengo esa clase de talismanes. Si los tuviera, yo misma no seguiría sintiendo esa urgencia, esa obsesión.

3. *¿Por qué escribe usted?*

Odio escribir acerca de mi escritura porque no tengo nada que decir sobre ese tema. No tengo nada que decir porque no me acuerdo de lo que pasa mientras lo hago. Esos momentos son como pequeñas piezas fragmentadas de mi cerebro. No son momentos que haya vivido. Me acuerdo de los detalles de las habitaciones y de los sitios donde he estado escribiendo, de las circunstancias, de otras cosas que hice antes y después, pero no del proceso en sí mismo. Escribir sobre escribir requiere ser consciente de ello; escribir requiere renunciar a esa conciencia.

4. *¿Por qué escribe usted?*

Se puede decir mucho sobre lo que se queda en los márgenes de la escritura. Ciertas ideas que uno tiene, algunas motivaciones, grandes designios que no se llevan a cabo. Puedo hablar de malas críticas, de reacciones sexistas a mis textos, de ponerme en ridículo en programas de televisión. Puedo hablar de libros fallidos, libros que nunca terminé y del porqué fracasaron. Del que tenía demasiados personajes, del que tenía demasiadas secuencias temporales, pistas falsas que me distrajeron cuando lo que quería en realidad era llegar a otro sitio, a determinado ángulo de visión del mundo, a cierta voz, a un paisaje mal descrito.

Puedo hablar de las dificultades a las que se enfrentan las mujeres escritoras. Por ejemplo, si eres una mujer que escribe, alguien, en algún sitio, te preguntará: «¿Se considera usted ante todo escritora, o ante todo mujer?». Cuidado. Cualquiera que haga esta pregunta odia y teme tanto a la literatura como a las mujeres.

Muchas de nosotras, al menos en mi generación, hemos topado con profesores o escritores varones u otros idiotas a la defensiva que nos decían que las mujeres no podían dedicarse seriamente a escribir porque no podían conducir camiones o ser marines y por lo tanto no entendían los entresijos de la vida, que incluían el sexo con mujeres. Nos decían que escribíamos como amas de casa y había quien nos trataba como hombres honoríficos, como si ser un buen escritor implicara prescindir de la feminidad.

Este tipo de declaraciones solía hacerse como si fueran la pura verdad. Hoy en día las ponemos en duda. Algunas cosas han mejorado, pero no todas. Hay una falta de confianza en sí mismas que invade muy pronto a las chicas jóvenes, antes incluso de que contemplen la escritura como una posibilidad. Se necesita cierta dosis de coraje para ser escritor, un tipo de coraje casi físico, del tipo del que se necesita para vadear un río sobre un tronco. El

caballo te tira al suelo y tú montas otra vez. A mí me enseñaron a nadar tirándome al agua. Has de darte cuenta que de puedes flotar y sobrevivir. A las chicas deberían dejarlas jugar en el barro. Deberían liberarlas de la obligación de ser perfectas. Por lo menos alguno de sus textos debería ser tan efímero como un juego.

Durante el proceso de elaboración de un texto se produce cierto porcentaje de fracasos. La papelera se ha inventado para algo. Piensen en ella como en el altar de la musa del olvido a quien ofrecen sus chapuceros primeros esbozos, símbolo de sus imperfecciones humanas. Ella es la décima musa, aquella sin la cual ninguna de las otras podría actuar. El don que ella les ofrece es la libertad de la segunda oportunidad. O de tantas oportunidades como necesiten.

5. *¿Por qué escribe usted?*

A mediados de los años ochenta empecé a escribir un diario de manera esporádica. Hoy lo he releído, buscando algo que pudiera recuperar y que fuera pertinente, en lugar de escribir este texto sobre la escritura. Pero era inservible. Allí no había nada sobre la auténtica naturaleza de nada de lo que he escrito durante los últimos seis años. Lo que había, en cambio, eran autoexhortaciones —a levantarme más temprano, caminar más, resistirme a las distracciones y a las tentaciones—. Leo: «Beber más agua. Acostarse antes». Había listas del número de páginas que escribía al día, cuántas tenía que reescribir, cuántas había terminado. Aparte de eso, sólo descripciones de habitaciones, relatos de qué había cocinado y/o comido y con quién, cartas que había escrito y recibido, comentarios destacados sobre, los niños, los pájaros y los animales que había visto, el tiempo que hacía. Cómo estaba el jardín. Enfermedades propias y ajenas. Muertes, nacimientos. Nada sobre escritura.

1 de enero, 1984. Inglaterra. Hasta hoy llevo escritas unas 130 páginas de la novela; casi empieza a tomar forma y a llegar al punto en el que noto que existe, que la terminaré y que a lo mejor vale la pena. Trabajo en el dormitorio de la casa grande, y aquí, en el salón, con el fuego de la chimenea y el fuego de la vieja Raeburn de la cocina. Como siempre, tengo demasiado frío, que es mejor que tener demasiado calor. Hoy es un día gris, húmedo, cálido para esta época del año. Si me levantara más temprano tal vez trabajaría más, pero seguro que perdería más el tiempo, como ahora.

Y así.

6. *¿Por qué escribe usted?*

Se aprende a escribir leyendo y escribiendo, escribiendo y leyendo. Como un oficio que se adquiere por el sistema del aprendizaje, pero escogiendo a tus propios maestros. A veces están vivos, a veces muertos.

Como toda vocación, requiere una imposición de manos. Recibimos vocación y debemos transmitirla. Quizá sólo lo hagamos a través de nuestro trabajo, quizá de otra forma. En cualquier caso, formamos parte de una comunidad, la comunidad de los escritores, la comunidad de los narradores de historias, que se remonta a los albores de la sociedad humana.

Y respecto a la sociedad humana en particular a la cual uno pertenece, a veces sentirán que hablan en su nombre, a veces —cuando se comporte de forma injusta— en su contra, o en nombre de esa otra comunidad, la comunidad de los oprimidos, de los explotados, de los sin voz. En cualquier caso, estarán sometidos a una presión intensa; en algunos países incluso letal. Pero incluso aquí, si hablan «en favor de las mujeres», o de cualquier otro grupo oprimido, y tendrán muchos a mano, tanto si es a favor como en contra, habrá mucha gente a su alrededor para decirles que se callen, o para decirles lo que quieren que diga, o para que lo diga de otra manera. O para salvarles. Estarán en el candelero, pero si sucumben a sus tentaciones, terminarán siendo bidimensionales.

Digan lo que tengan que decir. Dejen a los demás que digan lo suyo.

7. *¿Por qué escribe usted?*

¿Por qué somos tan aficionados a la causalidad? «¿Por qué escribe usted?». (Hay tratados de psicólogos infantiles que estudian nuestros traumas educacionales; o hay otras fórmulas: leer las manos, la astrología y los estudios genéticos, interpretar las estrellas, el destino, la herencia). «¿Por qué escribe usted?». (Es decir, ¿por qué no hace algo útil en vez de esto?). Si fuera médico, podría responder algo moralmente aceptable como que de pequeño les ponía vendas a los gatos, que siempre deseó aliviar a los que sufren. Nadie puede discutir algo así. Pero escribir, ¿para qué sirve?

Algunas respuestas posibles: ¿Por qué brilla el sol? A la vista de la sinrazón de la sociedad moderna, ¿por qué hay que hacer algo? Porque soy

escritora. Porque quiero descubrir una pauta en el caos del tiempo. Porque he de hacerlo. Porque alguien tiene que dar testimonio. ¿Por qué lee usted? (Esta última tiene truco, tal vez ellos no leen). Porque me gustaría forjar en la fragua de mi alma la inexistente conciencia de la raza humana. Porque me gustaría crear un hacha con la que romper el océano de hielo de su interior. (Éstas ya se han usado, pero son buenas).

Si no saben qué decir, recurran al encogimiento de hombros. O digan: «Es mejor que trabajar en un banco». O digan: «Para divertirme». Si dicen esto, no les creerán, o bien les despreciarán por ser triviales. En cualquier caso, habrán esquivado la pregunta.

8. *¿Por qué escribe usted?*

No hace mucho, mientras intentaba hacer limpieza de papeles en mi estudio, me fijé en un cajón del escritorio que no había abierto desde hacia años. Dentro había un montón de hojas dobladas, arrugadas y mugrientas, atadas con un trozo de cordel. Era una serie de cosas que yo había escrito a finales de los años cincuenta, en el instituto y en los primeros años de universidad. Eran borrones, garabatos de poemas sobre la nieve, la desesperación y la revolución húngara. Había relatos cortos, mecanografiados con un dedo en una máquina vieja que escribía la mitad de todas las letras en rojo, sobre muchachas que tenían que casarse y sobre deprimidas profesoras de inglés de instituto con el pelo parduzco; en aquel momento mi idea del infierno era acabar como ellas.

Allí estoy, en aquella época, otra vez en duodécimo curso, hojeando las revistas literarias después de haber terminado la redacción de francés de mis ejercicios; mecanografiando mis lúgubres poemas y mis historias llenas de coraje (Soy una experta en grava;[1] tenía muy buen ojo para descubrir los desperdicios en el césped y zurullos de perro en las aceras). En aquellos relatos normalmente todo estaba cubierto de nieve, o llovía; o al menos caía aguanieve. Si era verano, el calor y la humedad siempre eran devastadores y mis personajes tenían marcas de sudor bajo los brazos; si era primavera, estaban calados hasta los huesos. Aunque alguien podría argumentar que todo eso era sólo el clima de Toronto.

En la esquina superior derecha de algunos de aquellos textos, mi alma esperanzada de diecisiete años había escrito: «Sólo los derechos de autor americano». No estaba segura de qué eran los derechos de autor americano; lo puse porque las revistas literarias decían que había que hacerlo.

En aquella época yo era muy aficionada a las revistas literarias, pues no tenía otro sitio donde buscar consejo.

Si fuera una arqueóloga, cavando entre capas de papel viejo para identificar las etapas de mi vida como escritora, encontraría en el nivel inferior de la Edad de Piedra —digamos entre los cinco y los siete años— un puñado de poemas y relatos, precursores insignificantes de mi posterior frenesí narrativo. (Muchos niños escriben a esa edad, igual que muchos niños dibujan. Lo curioso es que sean tan pocos los que siguen adelante y se convierten en escritores o pintores). Después de aquello hay un gran vacío. Durante ocho años, sencillamente no escribí nada. Luego, de pronto y sin eslabones perdidos por medio, aparece un fajo de manuscritos. Una semana no era escritora, a la siguiente sí.

¿Quién creía que era para atreverme a seguir con aquello? ¿Qué creía que estaba haciendo? Aún no tengo respuesta a esas preguntas.

9. *¿Por qué escribe usted?*

Está la página en blanco y el tema que te obsesiona. Está la historia que quiere dominarte y está tu resistencia a que eso suceda. Está tu deseo de liberarte de aquello, de esa servidumbre, hacer novillos, hacer cualquier otra cosa. Hacer la colada, ver una película. Están las palabras con sus inercias, sus matices, sus insuficiencias y su grandeza. Están los riesgos que corres y la serenidad que pierdes, y la ayuda que te llega cuando menos lo esperas. Está la revisión minuciosa, las tachaduras, las páginas arrugadas que inundan el suelo de papeles para tirar. Está la frase que sabes que vas a conservar.

Al día siguiente la página en blanco. Te entregas a ella como una sonámbula. Algo te empuja, que luego no puedes recordar. Miras lo que has escrito. Es inútil.

Empiezas de nuevo. Nunca es más fácil.

Villanas de manos manchadas
Los problemas del mal comportamiento femenino en la creación literaria

…Mi título es «Villanas de manos manchadas»; Mi subtítulo es «Los problemas del mal comportamiento femenino en la creación literaria». Probablemente debería haber dicho «en la creación de novelas, obras de teatro y poemas épicos». El mal comportamiento femenino se da en los poemas líricos, por supuesto, pero es poco frecuente.

Empecé a pensar en este tema cuando era muy pequeña. Había una canción infantil que decía:

Había una niñita
Que tenía un ricito
Justo en medio de la frente;
Cuando era buena, era muy muy buena,
¡Y cuando era mala era horrible!

Se trataba sin duda de un remanente de la dualidad ángel / prostituta tan popular en la época victoriana, pero a los cinco años yo no lo sabía. Me tomé aquel poema como algo personal, al fin y al cabo yo llevaba rizos, y me hizo ver las inmensas posibilidades junguianas que tenía para las mujeres una doble vida a lo Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Mi hermano mayor solía fastidiarme con aquella cancioncita, o al menos eso creía él. Se las ingeniaba para decir «muy muy buena» con un tono que hacía que pareciera casi peor que «horrible» lo cual me sigue pareciendo un enfoque acertado como novelista.

Si creas un personaje sin defectos, lo harás insufrible; lo que probablemente explica por qué me interesan las manchas.

Algunos de ustedes pueden preguntarse si las manos manchadas del título son manchas de la edad. ¿Quizá mi lectura girará en torno a ese tema, que un día fue tabú y hoy es omnipresente, de la menopausia, sin el cual ningún texto sobre la condición femenina se considera completo? Me apresuro a aclarar que el título no tiene nada que ver con la edad; se refiere, por el contrario, a manchas más famosas: aquellas manchas invisibles aunque indelebles que tenía en la mano la malvada lady Macbeth. Manchas de culpabilidad, manchas de sangre, manchas de «¡Atrás, maldita!». Lady Macbeth tenía esas manchas, Ofelia no las tenía y, aunque ambas acabaron mal, hay una gran diferencia.

Pero ¿no es verdad que hoy en día se considera, digamos *antifeminista*, describir a una mujer portándose mal? ¿No se supone que el mal comportamiento es un monopolio masculino? ¿No es eso lo que hoy en día se supone que debemos pensar, al margen de lo que ocurra en el mundo real? Cuando en la literatura aparecen mujeres malas, ¿qué están haciendo allí? Y, ¿son admisibles? En cualquier caso, ¿para qué las necesitamos?

Necesitamos algo parecido, me refiero a algo que sirva para alterar lo estático. Cuando mi hija tenía cinco años, ella y su amiga Heather anunciaron que iban a representar una obra de teatro. Fuimos reclutados como público. Ocupamos nuestros asientos, esperando ver algo digno de atención. La obra empezaba con dos personajes desayunando. Era prometedor. ¿Una obra de Ibsen, o algo de G. B. Shaw? Shakespeare no suele empezar con desayunos, pero otros autores de talento han tratado ese tema. La obra continuó. Los dos personajes siguieron desayunando. Y siguieron. Se pasaban la confitura, los cereales, las tostadas. Uno le preguntaba al otro si quería más té. ¿Qué estaba pasando? Era algo de Pinter tal vez, o de Ionesco, o quizá de Andy Warhol. El público empezó a impacientarse. «¿Vais a hacer algo más aparte de desayunar?», dijimos. «No», contestaron ellas. «Entonces esto no es una obra de teatro —replicamos—. Tiene que pasar algo más».

Y aquí lo tienen, la diferencia entre la literatura, al menos en la literatura que hay en las novelas y el teatro, y la vida. «Tiene que pasar algo más». A la vida podemos no pedirle nada más que una especie de desayuno eterno —da la casualidad de que es mi comida favorita y sin duda es la más prometedora porque no sabemos aún qué tipo de desgracias puede traernos el día—, pero si hemos de estar en silencio dos o tres horas en un teatro, o leer doscientas o

trescientas páginas de un libro, desde luego esperamos algo más que un desayuno.

¿Cómo es ese algo que esperamos? Puede ser un terremoto, una tempestad, un ataque de los marcianos, descubrir que nuestro cónyuge tiene una aventura; o si el autor es hiperactivo, todo a la vez. O puede ser el descubrimiento de las imperfecciones de una mujer manchada. Me ocuparé enseguida de esas amigas poco fiables, pero antes déjenme destacar ciertos aspectos fundamentales que pueden parecerles un insulto a su inteligencia, pero que a mí me ayudan mucho, porque me sirven para centrarme en lo que hago como escritora de ficción. Si piensan que estoy machacando en hierro frío, un hierro que ya se forjó hace mucho tiempo, permítanme decirles que si lo hago es porque en realidad ese hierro está aún caliente, ahí fuera aún hay gente que lo está moldeando a su gusto.

¿Cómo lo sé? Leo el correo. Y también escucho las preguntas que me hace la gente, tanto en las entrevistas, como después de las conferencias. El tipo de preguntas de las que hablo se refiere al comportamiento que deben tener los personajes de novela. Desgraciadamente existe una tendencia muy extendida a juzgar a esos personajes como si fueran aspirantes a un puesto de trabajo, o funcionarios públicos, o posibles compañeros de piso, o alguien que nos propone matrimonio. Por ejemplo, a veces me preguntan, hoy en día, casi siempre mujeres, algo como: «¿Por qué sus personajes masculinos no son más fuertes?». Creo que ese es un asunto que deberían tratar con Dios. Al fin y al cabo, no fui yo quien creó a Adán tan vulnerable a la tentación que sacrificó la vida eterna por una manzana; lo cual me lleva a pensar que Dios, que entre otras cosas es un autor, está tan enamorado de los defectos de los personajes y de las situaciones difíciles como lo estamos los autores mortales. Los personajes de la mayoría de las novelas no son la clase de personas con las que a uno le gustaría hacer negocios o tratar personalmente. ¿Cómo debemos considerar a ese tipo de personajes? O, desde mi punto de vista, desde la página en blanco que tengo delante cuando empiezo, ¿cómo debo crearles?

¿Qué es una novela, en realidad? Sólo alguien muy necio intentaría dar una respuesta definitiva a esa pregunta, aparte del hecho más o menos obvio de que es un relato literario de cierta extensión que se supone, lo dice en la contraportada, que no es cierto, pero que sin embargo intenta convencer a sus lectores de que sí lo es. Es un cinismo característico de nuestros tiempos, si escribes una novela todo el mundo asume que los personajes son reales, aunque ligeramente disfrazados; pero si escribes una autobiografía, todo el

mundo asume que mientes para salvarte el cuello. En parte es cierto, porque todo artista tiene, entre otras cosas, trucos de artista.

Los artistas que tenemos truco decimos la verdad hasta cierto punto; pero como dijo Emily Dickinson, con un sesgo determinado. Encontramos la dirección por la vía indirecta, así que, como referencia fácil, como una especie de baile eliminatorio, ahí va una lista de lo que las novelas no son:

— Las novelas no son textos sociológicos, si bien pueden contener observaciones y crítica sociales.

— Las novelas no son tratados políticos, aunque «la política», en tanto organización humana del poder, es uno de sus temas inevitablemente. Pero si el principal objetivo del autor es convencernos de algo, ya sea el cristianismo, el capitalismo, la idea de que el matrimonio es la única respuesta a las oraciones de una doncella, o el feminismo, es muy probable que nos lo olamos y nos rebelemos contra ello. Como André Gide dijo una vez: «La mala literatura está llena de sentimientos nobles».

— Las novelas no son manuales; no les enseñarán a triunfar en la vida, aunque algunas pueden leerse con ese enfoque. *Orgullo y prejuicio*, ¿es una novela sobre cómo podía atrapar a un buen partido una mujer sensible de la clase media en el siglo XIX, dado que eso es lo mejor que podía esperar de la vida vistas las limitaciones de su condición? En parte. Pero no del todo.

— Las novelas no son, sobre todo, tratados de moral. Sus personajes no son todos modelos de comportamiento, y, si lo son, seguramente no las leeremos. Pero están relacionadas con nociones de moralidad porque tratan sobre seres humanos, y los seres humanos dividen el comportamiento en malo y bueno. Los personajes se juzgan unos a otros y el lector juzga a los personajes. Sin embargo, el éxito de la novela no depende de un veredicto de no culpabilidad por parte del lector. Como dijo Keats, Shakespeare disfrutó tanto creando a Yago, el arquetipo de villano, como creando a la virtuosa Imogen. Yo diría que seguramente más, y la prueba es que apostaría a que la mayoría de ustedes saben en qué obra sale Yago.

— Pero aunque una novela no es un ensayo político, ni un manual de instrucciones, ni un texto sociológico o un patrón de moralidad, tampoco es un mero ejemplo del valor del arte por el arte, al margen de la vida real. Es cierto que no funciona sin una determinada forma y una estructura, pero sus raíces están en el fango y, si se da el caso, de esas materias primas impuras brotarán flores.

— En resumen, las novelas son ambiguas y tienen muchas caras, no porque sean perversas, sino porque intentan enfrentarse con aquello que llamamos condición humana, y lo hacen por medio de algo que es notoriamente escurridizo —a saber, el propio lenguaje.

Ahora volvamos a la idea de que en una novela tiene que pasar algo más, algo más que un desayuno, eso es. ¿Qué será ese «algo más» y cómo lo escoge el novelista? Normalmente irá hacia atrás, hacia lo que aprendió en la escuela, donde tal vez le enseñaron que el autor parte de un esquema básico o de una idea, y luego la colorea con personajes y palabras, un poco como esos dibujos que aparecen resiguiendo números. Pero en realidad el proceso se parece mucho más a pelear a oscuras con un cerdo grasiento.

Los críticos literarios empiezan con un texto ya escrito, bien presentado y limpio. Entonces plantean cuestiones sobre ese texto con las que pretenden responder a la pregunta «¿Qué significa?»; es decir, lo más básico y a la vez lo más difícil. Los novelistas, sin embargo, empiezan con una página en blanco frente a la cual también se plantean preguntas. Pero las preguntas son distintas. En lugar de preguntar, antes que nada, «¿Qué significa?», los novelistas trabajan a un nivel más elemental; se preguntan: «¿Será esta la palabra adecuada?». «¿Qué significa?» sólo puede plantearse cuando hay «algo» que pueda significar algo. Los novelistas han de conseguir algunas palabras concretas antes de juguetear con la teología. O, para decirlo de otra forma: Dios creó del caos, de la oscuridad informe, en el vacío, y lo mismo hace el novelista. Después Dios puso los detalles uno por uno. Lo mismo que el novelista. El séptimo día, Dios descansó para examinar lo que había hecho. Como el novelista. Pero el crítico empieza el día 7.

El crítico, al examinar la trama pregunta: «¿Qué pasa aquí?».

El novelista, al crear la trama, pregunta: «¿Qué pasa después?».

El crítico pregunta: «¿Es esto verosímil?». El novelista: «¿Cómo puedo hacer que se lo crean?». El novelista se hace eco de la famosa afirmación de Marshall McLuhan en el sentido de que el arte es aquello con lo que se consigue salir corriendo y dice: «¿Cómo conseguiré huir con esto?», como si la propia novela fuera una especie de atraco a un banco. Mientras que al crítico le corresponde decir, como al policía en un arresto: «¡Ajá! ¡No conseguirás huir con esto!».

En resumen, los problemas del novelista son más prácticos que los del crítico; más relacionados con el «cómo hacerlo», menos relacionados con la

metafísica. Cualquier novelista, cualesquiera sean sus intereses teóricos, debe tener respuestas a los siguientes «¿cómo?»:

—¿Cómo será la historia que escribiré? Es decir, por ejemplo, ¿será cómica o trágica o melodramática, o todo a la vez? ¿Cómo la contaré? ¿En quién se centrará y esa persona será a) admirable o b) no? Y, más importante de lo que parece, ¿tendrá un final feliz, o no? No importa lo que esté escribiendo —qué género y en qué estilo—, ya sea un texto de poca monta o un experimento de altos vuelos, durante el proceso de escritura tendrá que responder a estas preguntas. Cualquier historia que cuente deberá contener algún conflicto de algún tipo, y tendrá que haber suspense. En otras palabras, algo más que un desayuno.

Pongamos a una mujer en el centro de ese algo más que un desayuno y veamos qué sucede. Nos enfrentaremos entonces a una nueva serie de preguntas. ¿El conflicto tendrá su origen en el mundo natural? ¿Estará nuestra protagonista femenina perdida en la jungla, se verá atrapada por un huracán, la perseguirán los tiburones? Si es así, ¿será una historia de aventuras y su trabajo consistirá en escapar, o bien en luchar con los tiburones?, ¿demostrará valor y coraje o cobardía y estupidez? Si además hay un hombre en la historia, la trama puede ir en varias direcciones: él podría ser el salvador, un enemigo, un compañero de fatigas, una bomba sexual, o alguien a quien la mujer rescate. En épocas anteriores, lo primero hubiera sido lo más probable, es decir, lo más verosímil para el lector; pero los tiempos han cambiado; el arte es aquello con lo que consigues escapar, y las demás posibilidades han entrado en escena.

Las historias sobre invasiones espaciales son parecidas; en este caso las amenazas vienen del exterior y el objetivo del personaje, lo consiga o no, es sobrevivir. Las historias de guerra *per se* son lo mismo, es decir la amenaza principal es exterior. Las historias de vampiros y hombres lobos son más complicadas, igual que las historias de fantasmas; en ellas, la amenaza viene de fuera, es verdad, pero el elemento amenazador puede tener que ver con un desdoblamiento de la propia psique del personaje. *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, y *Drácula*, de Bram Stoker, están en gran medida basadas en motivaciones ocultas y ambas giran en tomo a la noción de sexualidad femenina. Antes los hombres lobos eran siempre varones, y las mujeres

vampiros normalmente eran meras comparsas; pero hoy día hay mujeres lobos, y también hay las mujeres en el papel de chupadoras de sangre. No sé si eso es una buena o una mala noticia.

Las historias de detectives y las de espías pueden combinar varios elementos, pero no serían lo que son sin un crimen, un criminal, una investigación, y una solución final. También en este caso, antes todos los sabuesos eran hombres, pero hoy las sabuesas son muy importantes, por lo cual espero que de vez en cuando depositen un ovillo de lana votivo sobre la tumba de la santa señorita Marple. Vivimos en una época en la que no sólo se mezclan los géneros, sino también los sexos; así que pueden poner en la cazuela todo lo dicho hasta ahora y remover.

Luego están las historias consideradas como literatura «seria», que se centran no en amenazas exteriores, aunque también puede haberlas, sino en las relaciones entre los personajes. Para evitar el desayuno eterno, alguno de los personajes ha de provocar problemas a alguno de los demás. Ahí es donde las preguntas se vuelven difíciles de verdad. Como ya he dicho, la novela tiene sus raíces en el fango, y parte de ese fango es la historia; y parte de la historia que hemos vivido recientemente es la historia del movimiento feminista, y este ha influido en cómo lee la gente, y por tanto en lo que se pueda conseguir en el arte.

Algunas de esas influencias han sido positivas. Áreas enteras de la actividad humana que antes se consideraban no literarias o infraliterarias, tales como la problemática naturaleza de lo doméstico, las profundidades abismales del hecho de ser madre, y también del hecho de ser hija, los otrora prohibidos dominios del incesto y del abuso infantil, han sido trasladados a la parte interior del círculo que separa lo que se puede escribir de lo que no se puede escribir. Otras cuestiones, como el final feliz de Cenicienta, el del príncipe encantador, han sido cuestionados. (Como me comentó una escritora lesbiana, el único final feliz que aceptaba como verosímil a estas alturas era uno en el que chica encuentra a otra chica y acaba con la chica; pero eso fue hace quince años, y la lozanía ha desaparecido incluso de esa romántica rosa).

Para evitar que se depriman demasiado, permítanme destacar que nada de esto significa que ustedes, personalmente, no puedan alcanzar la felicidad con un buen hombre, una buena mujer o un buen canario; igual que crear a un personaje femenino malo no significa que las mujeres debamos perder el derecho al voto. Si los personajes masculinos malos tuvieran esas consecuencias para los hombres, todos los hombres se verían privados del derecho al voto de inmediato. Estamos hablando de lo que se puede conseguir

en arte; es decir, de lo que puede resultar verosímil. Cuando Shakespeare escribió sus sonetos a su amante morena, no quiso decir que todas las rubias fueran feas, sencillamente combatía la idea de que sólo las rubias eran guapas. La tendencia de la renovación literaria es incluir a los hasta ahora excluidos, lo cual a menudo provoca que se conviertan en absurdas las convenciones anteriores a la innovación. De manera que el tipo de final, sea feliz o no, no tiene que ver con la forma en que las personas viven sus vidas; en este apartado hay mucha variedad (y, después de todo, todas las historias de la vida acaban con la muerte, cosa que no sucede en las novelas). Tiene que ver, por el contrario, con el tipo de convenciones literarias que acepta o rechaza el escritor en aquel momento. Finales felices a lo Cenicienta se dan en las historias, por supuesto, pero la mayoría han sido relegadas al género de ficción, como los cuentos de Harlequin.

Para citar algunas de las ventajas que el movimiento feminista ha aportado a la literatura: la extensión del territorio disponible para los autores, tanto en los personajes como en el lenguaje; una mirada crítica a la forma como se ejerce el poder en las relaciones entre ambos sexos, y la exposición de las mismas como patrones sociales; un decidido análisis de muchas áreas de experiencia anteriormente ocultas. Pero igual que en cualquier movimiento político que sale de una opresión real, y subrayo lo de real, hubo también, al menos en la primera década del movimiento actual, una tendencia a moldear las cosas; es decir, a meterlas en un molde y cubrirlas de una capa de azúcar. Algunas escritoras tendían a polarizar la moralidad en géneros, es decir: las mujeres eran intrínsecamente buenas y los hombres malos; a dividir en función de las lealtades, es decir: las mujeres que se acostaban con hombres se estaban acostando con el enemigo; a juzgar en función de símbolos tribales, es decir: las mujeres que llevaban tacones altos y maquillaje eran inmediatamente sospechosas, las que llevaban monos eran aceptables; y a buscar excusas esperanzadores: es decir, los defectos de las mujeres eran atribuibles al sistema patriarcal y desaparecerían por sí mismos en cuanto se aboliera dicho sistema. Ese tipo de simplificaciones extremas pueden ser necesarias en determinados períodos de los movimientos políticos. Pero en general crean problemas a los novelistas, a menos que su aspiración secreta sea estar en el candelero.

Si una novelista en activo de esa época era además feminista, veía restringidas sus opciones. ¿Tenían que ser todas las heroínas almas sin mácula enfrentadas a, escapando de o víctimas de la opresión masculina? ¿Era *Los peligros de Paulina* con muchos villanos de bigotes atusados excepto el héroe

al rescate, el único argumento posible? ¿Era el sufrimiento garantía de bondad? (si es así, piénsenlo con detenimiento, ¿no resultaba conveniente para las mujeres padecerlo en tal medida?). ¿Nos encontrábamos frente a una situación en la cual las mujeres no podían actuar mal, sino únicamente ser víctimas del mal? ¿Estaban las mujeres condenadas de nuevo a ese pedestal de alabastro tan familiar en la época victoriana, cuando las mujeres en tanto que mejores que los hombres, daban a los hombres la licencia de ser alegre y despreocupadamente peores que las mujeres, mientras ellos defendían que no podían evitarlo porque estaba en su naturaleza? ¿Estaban las mujeres condenadas a ser virtuosas de por vida, atadas a las minas de sal de la bondad? Qué intolerable.

Por supuesto, el análisis feminista permitió algunos tipos de comportamiento a las mujeres que, con la vieja dispensa, la prefeminista, hubieran sido considerados como negativos, pero que en la nueva merecían la pena. Un personaje femenino podía rebelarse contra las convenciones sociales sin tener que arrojarse al tren como Anna Karenina; podía pensar lo impensable y decir lo indecible, podía burlarse de la autoridad. Podía hacer cosas nuevas, buenas/malas, como dejar a su marido y abandonar a sus hijos. Esa clase de actividades y emociones, sin embargo, no eran malas en absoluto según el termómetro moral de los nuevos tiempos; eran buenas, y las mujeres que actuaban así valían la pena. No estoy en contra de esas tramas; sólo pienso que no son las únicas.

Y había algunos nuevos noes. Por ejemplo. ¿No estaría permitido nunca más hablar de la ambición de poder de las mujeres, porque se suponía que las mujeres por naturaleza eran seres igualitarios? ¿No se podía describir el venenoso comportamiento practicado a menudo por unas mujeres contra otras, o por unas niñitas contra otras? ¿No se podían ver los siete pecados capitales —se los recuerdo: soberbia, ira, lujuria, envidia, avaricia, gula y pereza— en versión femenina, sin ser considerada antifeminista? ¿O la mera alusión a esas cosas era equivalente a ayudar y colaborar con el enemigo, a saber, la estructura del poder masculino? ¿Teníamos que taparnos la boca con la mano, prudentemente, una vez más, para evitar que dijéramos lo indecible, aunque lo indecible hubiera cambiado? ¿Teníamos que escuchar a nuestras madres, una vez más, cuando proclamaban «Si no tienes nada agradable que decir, no digas nada»? ¿No habían otorgado los hombres mala reputación a las mujeres durante siglos? ¿No deberíamos construir un muro de silencio alrededor de la maldad de las mujeres, o al menos sacárnosla de encima

diciendo que era culpa del gran papá o de la gran mamá, algo que por lo visto también está permitido?

La gran mamá, esa agente del patriarcado, esa pronatalidad que les costó cara a algunas de las feministas de los años setenta, aunque las madres fueron admitidas de nuevo en el movimiento en cuanto algunas de ellas se entregaron a él. En pocas palabras: ¿Iban a ser homogeneizadas las mujeres, una mujer es igual que otra, y privadas de actuar libremente, por algo como «El patriarcado la obligó a hacerlo»?

O, en otras palabras, ¿se iban a quedar los hombres con todos los personajes jugosos? La literatura no funciona sin malos comportamientos, pero ¿el mal comportamiento estaba reservado a los hombres? ¿Iba a consistir todo en Yago y Mefistófeles, y desaparecerían de la vista Jezabel y Medea y la Medusa y Dalila y Regan y Goneril y lady Macbeth con sus manos manchadas y la poderosa supermujer fatal de Rider Haggard en *Ella*, y la mezquina Sula de Toni Morrison? Espero que no. ¡Levantaos, personajes femeninos! ¡Recuperad de nuevo la noche! Y sobre todo, ¡recuperad a la Reina de la Noche de *La flauta mágica* de Mozart! Es un gran papel y vale la pena revisarlo.

Siempre he sabido que había papeles malignos fascinantes para las mujeres. Para empezar, cuando era muy pequeña me llevaron a ver *Blancanieves y los siete enanitos*. No me importó la ética protestante del trabajo de los enanitos. No me importó el mensaje «las aburridas tareas domésticas son virtud». No me importó el hecho de que Blancanieves fuera un vampiro; alguien que yace en un ataúd de cristal sin pudrirse y luego vuelve a la vida ha de serlo. La verdad es que me quedé paralizada en la escena en la que la malvada reina bebe la poción mágica y cambia de aspecto. ¡Cuánto poder, cuántas posibilidades inéditas!

También estuve expuesta a una edad muy temprana a los cuentos completos de los hermanos Grimm, sin expurgar. Cuentos de hadas que tuvieron mala reputación entre las feministas durante una época, en parte porque fueron retocados bajo la errónea idea de que a los niños pequeños no les gustan las escenas sangrientas, en parte porque habían sido censurados para corresponder al patrón cultural de los años cincuenta, según el cual el príncipe encantador es tu objetivo. Así que, *Cenicienta* y *La Bella Durmiente* estaban bien; pero *Juan sin miedo*, donde aparecían bastantes cadáveres putrefactos, además de una mujer que era más lista que su marido, no lo estaba. Pero originalmente muchos de esos cuentos fueron contados y transmitidos por mujeres, y esas mujeres desconocidas dejaron huella. Hay

una variedad enorme de heroínas en esos cuentos; buenas chicas pasivas, sí, pero mujeres aventureras y resolutivas también, y orgullosas, y perezosas y estúpidas, y envidiosas y glotonas, y también hay mujeres sabias y varias brujas malignas, disfrazadas o no, y madrastras malvadas y hermanastras feas y crueles y también novias falsas. Las historias y los propios personajes tienen una vitalidad inmensa, en parte porque no les han arrancado las uñas —en las versiones que leí, los barriles de clavos y los maravillosos zapatos rojos estaban intactos— y también porque estaban presentes todas las emociones. Por separado, los personajes femeninos son limitados y bidimensionales. Pero juntos forman un rico retablo multidimensional.

Los personajes femeninos que se portan mal pueden usarse, por supuesto, como varas para zarandear a otras mujeres, lo mismo que los personajes femeninos que se portan bien, como ejemplos del culto a la Virgen María mejores de lo que una nunca será, como relatos de mujeres santas y mártires. Simplemente corten por la línea de puntos, y una vez eliminado el cuerpo, obtendrán a su santa; y como la única mujer buena es la mujer muerta, si eres tan buena, ¿por qué no estás muerta?

Pero los personajes femeninos también pueden actuar como llaves de las puertas que necesitamos abrir, y como espejos en los que podemos ver algo más que una cara bonita. Puede ser como incursiones en el territorio de la libertad moral, porque la posibilidad de escoger de todo el mundo es limitada y las alternativas de las mujeres han sido más limitadas que las de los hombres, pero eso no significa que las mujeres no puedan escoger. Esos personajes pueden plantear la cuestión de la responsabilidad, porque si se quiere el poder hay que aceptar la responsabilidad, y los actos tienen consecuencias. No me refiero a motivos ocultos, sino a algunas posibilidades; tampoco las estoy recetando, sólo estoy especulando. Si hay una carretera cortada, el curioso se pregunta por qué está cortada, y adonde le llevaría si la siguiera, y las mujeres malvadas recientemente han sido, durante un tiempo, una especie de carretera cortada, al menos para los escritores de ficción.

Mientras analizaba estos asuntos, recordaba ese numeroso grupo de personajes femeninos malvados de la literatura que he conocido, y trataba de clasificarlos. Si tuviéramos una pizarra, podríamos dibujar una especie de esquema: las mujeres malas que hacían maldades por motivos malos, las mujeres buenas que hacían bondades por motivos buenos, las mujeres buenas que hacían maldades por motivos buenos, las mujeres malas que hacían maldades por motivos buenos, y etcétera.

Pero ese esquema sería sólo el principio; porque hay muchos factores que se deben tener en cuenta: por ejemplo, lo que el personaje piensa que es malo, lo que el lector piensa que es malo, y lo que el autor piensa que es malo, pueden ser todos distintos. Pero permítanme definir a alguien concienzudamente malo como alguien que intenta hacer el mal, y por razones del todo egoístas. La reina de *Blancanieves* entraría en esa categoría.

Y también Regan y Goneril, las malvadas hijas del rey Lear; poco podemos decir en su defensa, salvo que parecían estar en contra del patriarcado. Lady Macbeth, sin embargo, cometió su cruel crimen por un motivo convencionalmente aceptado, uno que hubiera obtenido la aprobación en su círculo corporativo: estaba apoyando la futura carrera de su marido. Ella también paga el precio de la corporación de esposas, somete su propia naturaleza, y en consecuencia sufre una crisis nerviosa. De forma similar, Jezabel sólo intentaba complacer a un marido resentido, que se negaba a comerse la cena hasta que consiguiera apoderarse del viñedo de Naboth; de manera que Jezabel se cargó al propietario. Devoción de esposa, como yo digo. La cantidad de implicaciones sexuales acumuladas alrededor de ese personaje es sorprendente, ya que en la historia original ella no hace nada ni remotamente sexual, excepto maquillarse.

La historia de Medea, cuyo marido Jasón se casa con una nueva princesa, y luego envenena a la novia y asesina a sus dos hijos, ha sido interpretada de varias maneras. En algunas versiones Medea es una bruja y comete infanticidio por venganza; pero la obra de Eurípides es sorprendentemente neofeminista. Hay en ella una reflexión sobre lo duro que es ser mujer, y los motivos de Medea son encomiables: no quiere que sus hijos caigan en manos hostiles y sean tratados con crueldad, situación parecida a la de la asesina de niños de *Beloved*, de Toni Morrison. De modo que es una mujer buena que hace una cosa mala por un motivo. En *Tess D'Urbervilles*, de Hardy, Tess asesina a su sucio amante debido a complicaciones de tipo sexual; de nuevo nos encontramos en el terreno de la mujer como víctima, que hace una cosa mala por una razón buena. (Supongo que eso coloca esas historias en las primeras páginas, al lado de las de las mujeres que asesinan a sus maridos por malos tratos. Según un reciente reportaje del *Time*, en Estados Unidos la sentencia media para los hombres que matan a sus mujeres son cuatro años; pero para las mujeres que matan a sus maridos, sean cuales sean los motivos, son veinte. Ofrezco esta estadística, que habla por sí sola, para aquellos que piensan que ya hemos logrado la igualdad).

Todos esos personajes femeninos son asesinas. Luego están las seductoras; aquí también los motivos son variados. Debo decir también que con el cambio de hábitos sexuales la mera seducción de un hombre no tiene una puntuación demasiado alta en la escala del pecado. Pero prueben a preguntarle a muchas mujeres qué sería lo peor que podría hacerles una amiga. Hay muchas probabilidades de que la respuesta hable del robo de la pareja.

Algunas seductoras famosas eran en realidad patrióticas espías. Dalila, por ejemplo fue una precursora de Mata Hari; trabajaba para los filisteos intercambiando sexo por información militar. Judith, que sedujo al general enemigo Holofernes y luego le cortó la cabeza y se la llevó a casa en un saco, fue considerada una heroína, aunque ha atormentado la imaginación de los hombres durante siglos, a juzgar por la cantidad de pintores que la han dibujado, pues combina el sexo y la violencia de una manera a la que no están acostumbrados y que no les acaba de gustar. También existen otras figuras como la adúltera Hester Prynne de *La letra escarlata*, de Hawthorne, que se transforma en una especie de santa sexual a través del sufrimiento. Asumimos que lo que hizo lo hizo por amor, con lo que se convierte en una mujer buena que hizo una cosa mala por un motivo bueno. Y madame Bovary, quien no sólo se entrega a su temperamento romántico y voluptuoso apetito sexual, sino que además se gasta mucho dinero de su marido en ello, lo cual precipita su caída. Un buen cursillo de contabilidad la hubiera salvado. Supongo que es una mujer tonta que hizo una tontería por una razón insuficiente, ya que los hombres en cuestión eran imbéciles. Ni el lector moderno ni el autor la consideran maligna, aunque muchos de sus contemporáneos sí, como puede leerse en la trascripción del juicio con el que las fuerzas de la rectitud moral intentaron censurar el libro.

Una de mis malas mujeres favoritas es Becky Sharpe, de *La feria de las vanidades*, de Thackeray. Ella no finge ser buena. Es cruel y actúa por vanidad e interés propio, engañando y burlando en su camino a la sociedad británica que, según el autor, merecía la burla y el engaño ya que era esencialmente hipócrita y egoísta. Becky, como Undine Spragg en *Las costumbres del país*, de Edith Wharton, es una arribista: vive de su ingenio y usa a los hombres como cuentas bancarias errantes. Muchos arribistas de la literatura eran hombres, piensen en *Confesiones del aventurero Félix Krull*, de Thomas Mann, pero hay una diferencia en cuanto cambian de género. Para empezar, el botín es distinto. Para el arribista varón, el botín es dinero y mujeres; pero si es mujer, el botín es dinero y hombres.

Becky Sharpe es, además, una mala madre, y ese es un tema aparte; las malas madres y las madrastras crueles y las tías dominantes, como la de *Jane Eyre*, y las maestras despreciables, y las depravadas amas de llaves, y las malvadas niñeras. Las posibilidades son variadas.

Pero creo que por hoy ya está bien de personajes femeninos malvados. La vida es corta, el arte es largo, los motivos son complejos, y la naturaleza humana es infinitamente fascinante. Hay muchas puertas entreabiertas, otras hay que cerrarlas. ¿Qué habrá en la habitación prohibida? Algo distinto para cada cual, pero algo que necesitamos saber y que jamás sabremos si no cruzamos el umbral. Si se es un hombre, el personaje femenino malvado de una novela puede ser, según Jung, su «ánima»; pero si se es mujer, el personaje femenino malvado es su sombra; y como sabemos por la ópera de Offenbach *Los cuentos de Hoffman*, aquella que pierde su sombra también pierde su alma.

Las mujeres malvadas son necesarias en los relatos tradicionales por dos razones mucho más obvias, desde luego. Primera, que si existen en la vida real, ¿por qué no deberían existir en la literatura? Segunda, que a lo mejor es lo mismo dicho de una forma distinta: las mujeres son algo más que virtuosas. Son seres humanos multidimensionales; ellas también tienen facetas ocultas; ¿por qué no han de tener esas facetas multidimensionales su expresión literaria? Si la tienen, las lectoras no retrocederán horrorizadas automáticamente. En la novela de Aldous Huxley *Contrapunto*, Lucy Tantamount, la vampiresa comehombres, se distingue del resto de los personajes femeninos por ser la más sincera, una llorona que ha reducido a su marido al papel de esponja de baño húmeda. Como dice una de ellas: «Desde luego, Lucy es una fuerza. Puede no gustarte ese tipo de fuerza. Pero no puedes evitar admirarla en sí misma. Es como el Niágara». En otras palabras, impresionante. O, como me dijo hace poco una señora británica: «Las mujeres estamos cansadas de ser “buenas” todo el rato».

Acabaré con una cita. Es del discurso de 1912 de la dama Rebecca West: «Señoras de Gran Bretaña… no hay suficiente maldad en nosotras».

Dense cuenta de dónde coloca esa maldad deseable. En nosotras.

La mujer indeleble

Leí por primera vez *Al faro*, de Virginia Woolf, cuando tenía diecinueve años. Formaba parte de un curso, «La novela del siglo XX», o algo así. Me sentía bastante cómoda con la novela del siglo XIX, me parecía que en la obra de Dickens las cosas eran como tenían que ser, al menos en Inglaterra: mucha gente loca y niebla. Tampoco me parecían demasiado mal algunas novelas del siglo XX. A Hemingway podía entenderle más o menos, había jugado a guerras de niña, había ido a pescar muchas veces y conocía por encima las reglas de ambas cosas. Era consciente de que los chicos eran bruscos. Camus era lo bastante deprimente para aquella fase final de mi adolescencia, con su dosis de angustia y de sexo polvoriento e insatisfactorio. Faulkner era mi idea de lo que podía esperar como, bueno, como escritora (que era lo que quería ser); la histeria en ciénagas negras infestadas de bichos era mi idea de la autenticidad artística. Yo conocía a esos bichos. Conocía esas ciénagas o ciénagas muy parecidas. Conocía esa histeria. A esa edad, el hecho de que Faulkner pudiera ser tan escandalosamente gracioso, me pasó inadvertido.

Pero desde mi percepción de los diecinueve años, Virginia Woolf era una especie de vía muerta. En primer lugar, ¿por qué había que ir al faro y montar todo ese lío por el hecho de ir o no ir? ¿De qué iba el libro? ¿Por qué estaba todo el mundo tan enamorado de la señora Ramsay, que se paseaba con viejos sombreros deformados, perdía el tiempo en su jardín, y complacía a su marido con pequeñas dosis de educada aquiescencia visiblemente aburrida, igual que mi madre? ¿Cómo podía alguien aguantar al señor Ramsay, ese tirano que citaba a Tennyson y que se creía un genio excéntrico y frustrado? Alguien ha metido la pata, grita él, pero aquello a mí no me impresionaba en absoluto.

¿Y qué pasaba con Lily Briscoe, que quiere ser artista y pone todo su empeño en ello, pero que no parece capaz de pintar lo suficientemente bien

para sentirse satisfecha? En Woolflandia las cosas eran muy poco convincentes. Eran muy escurridizas. Eran muy fútiles. Eran profundamente incomprensibles. Eran como la frase que escribe un poeta desgreñado de un relato de Katherine Mansfield: «¿Por qué ha de haber siempre sopa de tomate?».

A los diecinueve años no conocía a nadie que hubiera muerto, excepto mi abuelo, que era viejo y vivía lejos. Nunca había ido a un funeral. No entendía nada de esa clase de pérdida, de la frágil textura de las vidas vividas, de la forma como puede cambiar el significado de un sitio cuando aquellos que solían habitarlo ya no están. No sabía nada de la desesperación y de la necesidad de atrapar esa clase de vidas, para rescatarlas, para impedir que se desvanezcan todas a la vez.

Sin embargo, era responsable de algunos fracasos artísticos, fruto de mi inmadurez, aunque en aquel momento no los reconocía como tales. Lily Briscoe sufre la agresividad de un hombre inseguro que le dice constantemente que las mujeres no pueden pintar ni escribir; pero yo no entendía por qué a ella le afectaba tanto: era evidente que aquel tipo era un soso, así que ¿a quién le importaba lo que pensara? En cualquier caso, nadie me había dicho nunca nada parecido, aún. (No tenía ni idea de que pronto empezarían a hacerlo). No me daba cuenta de la carga que podían tener esas afirmaciones, porque se apoyaban en muchos siglos de sólidas y reconocidas convicciones, aunque los que las dijeran fueran bobos.

Este verano pasado, cuarenta y tres años después, leí otra vez *Al faro*. Sin ningún motivo en particular. Estaba en ese lugar tan canadiense, «el cottage», y allí estaba también el libro y ya había leído todas las novelas de misterios y asesinatos. Así que pensé que lo intentaría otra vez.

¿Cómo fue que esa vez todo lo que había en el libro me pareció tan absolutamente evidente? Sobre todo, ¿cómo se me podía haber pasado por alto la primera vez la estructura, la maestría artística? ¿Cómo no supe ver la cita de Tennyson del señor Ramsay como lo que es: una profecía de la Primera Guerra Mundial? ¿Cómo no me di cuenta de que la persona que pinta y la que escribe son en realidad la misma? («Las mujeres no pueden escribir, las mujeres no pueden pintar…»). ¿Y de la forma como pasa el tiempo sobre todas las cosas, como una nube, y de cómo los objetos sólidos parpadean y se disuelven? ¿Y cómo el cuadro que pinta Lily de la señora Ramsay, inacabado, incompleto y condenado a quedarse guardado en un ático, se convierte, al añadir ella esa frase que lo liga todo al final, en el libro que acabamos de leer?

Algunos libros han de esperar a que estemos preparados para ellos. Leer es muy a menudo una cuestión de suerte. ¡Y qué suerte tuve! (O eso me dije a mí misma cuando me puse un sombrero deformado y me fui ir a perder el tiempo paseando por mi insondable jardín…).

Situaciones ridículas

Las situaciones ridículas no tienen fin. Siempre hay una experiencia inédita esperándote a la vuelta de la esquina. Como Scarlett O'Hara pudo haber dicho, «Mañana habrá otra situación ridícula». Tener ilusiones como esta nos da esperanza: si Dios nos envía este tipo de cosas para probarnos, es que no ha terminado con nosotros todavía. Nunca he sabido exactamente qué significa eso. ¿Mientras hay rubor hay vida? Algo parecido.

Mientras espero el ridículo que está por venir, cuando lleve dentadura postiza y se me caiga de la boca durante algún augusto acto público, si no resbalo en el escenario o vomito encima del moderador, les contaré tres situaciones ridículas del pasado.

Edad Antigua

Hace mucho mucho tiempo, cuando sólo tenía veintinueve años y me acababan de publicar mi primera novela, vivía en Edmonton, Alberta, Canadá. Era el año 1969. El Movimiento de Liberación de la Mujer había empezado en la ciudad de Nueva York, pero aún no había llegado a Edmonton, Alberta. Estábamos en noviembre. Hacía un frío horrible. Yo estaba helada de frío y me presenté con un abrigo de piel de segunda mano, de rata almizclera me parece, que había comprado al Ejército de Salvación por veinticinco dólares. Llevaba además un chaleco que me había hecho con una torerilla de conejo —una torerilla era una especie de chaqueta—, quitándole las mangas y remendando los hombros.

Mi editor organizó mi primera firma de libros. Estaba muy ilusionada. Una vez despellejados los conejos y las ratas almizcleras, allí estaba yo, en el interior de la tienda de Hudson's Bay Company, donde se estaba muy

calentito —sólo por eso ya me hacía ilusión—, con una cola de entusiastas y sonrientes lectores esperando comprar mi libro y que se lo firmara.

La firma tenía lugar en una mesa colocada en el departamento de ropa interior y calcetines de caballero. No sé qué intención había detrás de eso. Allí estaba yo, a la hora de la comida, sentada y sonriente, rodeada de pilas de una novela que se llamaba *La mujer comestible*. Hombres con abrigos y chanclos para la nieve y botas de goma y bufandas y orejeras pasaron junto a mi mesa con la intención de comprarse unos calzoncillos. Me miraron, luego al título de la novela. Cundió el pánico. Se oyó el ruido de una estampida desatada cuando docenas de chanclos y botas de agua salieron arrastrando los pies en dirección contraria.

Vendí dos libros.

Edad Media

En aquella época yo había conseguido un gramo o dos de notoriedad, la suficiente para que mi editor en Estados Unidos lograra llevarme a un programa de entrevistas de la televisión estadounidense. Era un programa de tarde, lo cual en aquel momento —¿sería al final de los años setenta?— significaba variedades. Era la clase de programa en el que había música pop y se esperaba que apareciera de entre bastidores a través de una cortina de cuentas, llevando un koala amaestrado, o un centro de flores japonés, o un libro.

Esperé detrás de la cortina de cuentas. Había otra actuación antes que yo. Era un grupo de la Asociación de Pacientes de Colostomía, que estaba hablando sobre sus colostomías, y sobre cómo usar la bolsa de la colostomía.

Supe que estaba condenada. Ningún libro conseguiría nunca ser tan fascinante. W. C. Fields juró que jamás compartiría el escenario con un niño o un perro; yo podría añadir: «No salir nunca después de la Asociación de Pacientes de Colostomía». (Ni de ninguna otra cosa que tenga relación con espantosos asuntos físicos, tales como la técnica para limpiar manchas de oporto que me precedió una vez en Australia). El problema es que uno deja de captar el interés en sí mismo y en eso que llamamos «obra». —¿Cómo dijo que se llamaba? Y cuéntenos el argumento de su libro sólo en un par frases, por favor— de tan obsesionado como está imaginando los horripilantes detalles de…, pero no importa.

Edad Contemporánea

Hace poco he estado en un programa de televisión en México. Para entonces ya era famosa, por lo menos como lo son los escritores, aunque en México quizá no era tan famosa como en otros sitios. Era el tipo de programa en el que te maquillan, y a mí me pusieron una pestañas que sobresalían como dos pequeños estantes negros.

El entrevistador era un hombre muy inteligente que, como supimos en ese momento, había vivido a pocas manzanas de mi casa en Toronto, cuando él estudiaba y yo estaba haciendo el ridículo en otro sitio, en mi primera firma de libros en Edmonton. Estuvimos charlando animadamente durante la entrevista, sobre temas del mundo y esas cosas, hasta que él me disparó la pregunta de la F. La pregunta «¿Se considera usted feminista?». Devolví enseguida la pelota a su campo («Las mujeres son seres humanos, ¿no cree?»), pero entonces él me cegó. Fueron las pestañas; eran tan gruesas que no lo vi venir. «¿Se considera usted femenina?», me dijo.

Las mujeres canadienses de mediana edad bien educadas se sienten muy incómodas cuando un presentador de televisión mexicano algo más joven que ellas les pregunta eso, o al menos yo. «¿Qué, a mi edad?», solté. En el sentido de: «*¡Me solían preguntar eso en 1969 en Edmonton para ponerme en ridículo, y treinta y cuatro años después ya no debería seguir hablando de ello!*». Pero con unas pestañas como aquellas, ¿qué podía esperar?

«Claro, ¿por qué no?», dijo él.

Me abstuve de contestarle por qué no. No dije: «Hey Louise. Tengo sesenta y tres años ¿y aún quieres que me vista de rosa y lleve volantes?». No dije: «¿Femenina o felina, colega Grr…?». No dije: «Ésta es una pregunta frívola».

Con un golpe de pestañas, dije: «Eso no debería preguntármelo a mí. Debería preguntárselo a los hombres de mi vida». (Dando por sentado que eran un montón). «Igual que yo les preguntaría a las mujeres de su vida si usted es masculino. Ellas me dirían la verdad».

Tiempo para la publicidad.

Un par de días después, dándole aún vueltas a ese tema, dije en público: «Mis novios se quedaron calvos y después murieron». Luego dije: «Ése sería un buen título para un relato». Después lamenté haber dicho ambas cosas.

Algunos ridículos, al fin y al cabo, nos los buscamos nosotros mismos.

George Orwell
Algunos nexos personales

Crecí con George Orwell. Nací en 1939; *Rebelión en la granja* se publicó en 1945. Así que cuando tenía nueve años tuve la oportunidad de leerla. Corría por la casa y la confundí con un libro sobre animales, una especie de *El viento en los sauces*. Entonces no entendía nada sobre el tipo de política que contiene el libro; la visión infantil de la política de aquel momento, justo después de la guerra, consistía simplemente en que Hitler era malo pero estaba muerto. Así que me tragué las aventuras de Napoleón y Snowball, aquellos cerdos inteligentes, ambiciosos y trepas, y de Squealer el embaucador y de Boxer el caballo noble pero poco inteligente, y de los dóciles corderos que coreaban eslóganes, sin relacionarlas con ningún acontecimiento histórico.

Me quedaría corta si dijera que aquel libro me dejó horrorizada. El sino de los animales de la granja era tan sombrío, los cerdos eran tan mezquinos y falsos y traidores, los corderos tan tontos. Los niños tienen un fuerte sentido de la justicia, y lo que más me indignó fue que los cerdos fueran tan injustos. Lloré como una magdalena cuando Boxer, el caballo, tiene un accidente y le desenganchan del carro para convertirle en comida para perros, en lugar de dejarle pastar tranquilo en un rincón, como le habían prometido.

La experiencia en general me afectó mucho, pero siempre estaré agradecida a George Orwell por haberme hablado tan pronto de los peligrosos estandartes contra los que debía estar alerta a partir de entonces. En el mundo de *Rebelión en la granja* la mayoría de los discursos y la palabrería son en realidad mentiras tendenciosas y basura y, a pesar de que la mayoría de los personajes tiene buen corazón y buenas intenciones, es fácil asustarles y hacer que cierren los ojos frente a lo que realmente está pasando. Los cerdos usan la ideología para intimidar a los demás, y luego modifican esa ideología en

función de sus intereses; sus trampas con el lenguaje me parecieron evidentes, incluso a mi edad. Como Orwell nos enseña, lo decisivo no son las etiquetas —cristianismo, socialismo, islam, democracia, dos patas vale, cuatro patas no vale, el esfuerzo—, sino lo que se haga en su nombre.

También me di cuenta de la facilidad con que los que derrocaban al opresor asumían sus costumbres y sus trucos. Jean-Jacques Rousseau tenía razón al advertirnos que la democracia es la forma de poder más difícil de mantener; Orwell lo tenía bien aprendido, lo había visto con sus propios ojos. Con qué rapidez el principio «Todos los animales son iguales» se transforma en «Todos los animales son iguales, pero algunos son más iguales que otros». Qué empalagosa es la preocupación de los cerdos por el bienestar del resto de los animales, una preocupación que oculta su desprecio por aquellos a quienes están manipulando. Con qué entusiasmo se ponen los uniformes de los tiranos humanos que han derrocado y que antes desdeñaban, y aprenden a usar sus látigos. Con qué arrogancia justifican sus actos ayudados por la tela de araña verbal de Squealer, el agente de prensa embaucador, hasta que controlan todo el poder, ya no necesitan disimular, y usan la fuerza bruta para imponerse. Una revolución a menudo significa eso: un vuelco en la rueda de la fortuna, por el cual los que estaban abajo suben arriba y asumen las posiciones de poder, aplastando a los poderosos destronados. Debemos estar alerta frente a todos aquellos que llenan el paisaje con sus enormes retratos, como Napoleón, el cerdo malvado.

Rebelión en la granja es uno de los libros sobre el emperador desnudo más impresionantes del siglo XX, y por eso le acarreó tantos problemas a George Orwell. La gente que va en contra del pensamiento oficial del momento, aquellos que señalan lo incómodamente obvio, se exponen a ser aplastados por un rebaño de airados corderos.

A los nueve años, evidentemente, no me di cuenta de todo eso, no de una manera consciente. Pero uno aprende el patrón de las historias antes de entender el significado, y *Rebelión en la granja* tiene un patrón muy claro.

Luego llegó *1984*, que se publicó en 1949. Así que lo leí en una edición de bolsillo un par de años después, cuando estaba en el instituto. Lo leí una y otra vez; enseguida pasó a ser uno de mis favoritos, junto a *Cumbres borrascosas*. En la misma época devoré a dos de sus compañeros de viaje, *El cero y el infinito*, de Arthur Koestler y *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley. Me gustaron los tres, pero entendí *El cero y el infinito* como una tragedia sobre acontecimientos que habían sucedido en realidad y *Un mundo feliz* como una comedia satírica, aunque los hechos que describía difícilmente evolucionarían

de esa forma. («Orgy-porgy», sobre todo). *1984* me pareció mucho más realista y me impresionó, probablemente porque Winston Smith se parecía más a mí —era delgado, se cansaba mucho y le obligaban a hacer ejercicio físico en condiciones gélidas, esa era mi visión de la escuela—, y se rebelaba en silencio contra las ideas y el sistema de vida que le proponían. (Ése puede ser uno de los motivos por los que es mejor leer *1984* durante la adolescencia; la mayoría de los adolescentes se sienten así). Simpaticé sobre todo con el deseo de Winston Smith de poner por escrito sus pensamientos prohibidos, en un libro en blanco secreto y deliciosamente atractivo; aún no había empezado a escribir, pero ya me sentía atraída por aquello. También veía los riesgos, porque son esos garabatos, además del sexo ilícito, otro asunto en especial atractivo para los adolescentes de los años cincuenta, los que meten a Winston en líos.

Rebelión en la granja describe la transformación de un movimiento de liberación idealista en una dictadura totalitaria liderada por un tirano déspota. *1984* describe la vida en el interior de ese sistema. Su protagonista, Winston Smith, sólo conserva recuerdos fragmentados de cómo era la vida antes de que se impusiera el terrible régimen vigente: es un huérfano, un hijo del colectivo. Su padre murió en la guerra que desencadenó la represión y su madre desapareció, dejándole únicamente la mirada de reproche que le dirigió cuando él la delató por una tableta de chocolate, una pequeña traición que es tanto la clave del personaje de Winston como la primera de una serie de traiciones de la historia.

El gobierno de Airstrip Uno, la «patria» de Winston, es brutal. La vigilancia es constante, es imposible hablar sinceramente con nadie, hay una presencia constante y amenazadora de la figura del Gran Hermano, una necesidad de guerras y enemigos por parte del régimen, aunque ambos sean ficticios, que se utiliza para aterrorizar a la gente y unirles frente a las amenazas, hay eslóganes alienantes, manipulaciones del lenguaje y aniquilación de todo lo que sucedió en realidad a base de meter cualquier recuerdo en el agujero de la memoria; esto me impresionó muchísimo. Permítanme que insista: me metió el miedo en el cuerpo. Orwell estaba escribiendo una sátira de la Unión Soviética de Stalin, un sitio del que, a los catorce años, yo apenas sabía nada, pero lo hizo tan bien que podía imaginarme esa situación en cualquier lugar.

No hay conflicto amoroso en *Rebelión en la granja*, pero sí en *1984*. Winston encuentra a su alma gemela en Julia, aparentemente una fanática seguidora del partido, una chica que disfruta en secreto del sexo, del

maquillaje y de otros símbolos decadentes. Pero los dos amantes son descubiertos, y Winston es sometido a tortura por un crimen del pensamiento, considerado de alta traición por el régimen. El siente que si es capaz de seguir fiel a Julia en el fondo de su corazón, salvará su alma; un concepto romántico, pero con el que solemos estar de acuerdo. Sin embargo, como todas las religiones y gobiernos absolutistas, el partido exige que toda lealtad personal se sacrifique y sea reemplazada por la lealtad absoluta al Gran Hermano. Enfrentado a su peor pesadilla en la temible sala 101, donde hay un repugnante aparato con una jaula llena de ratas hambrientas entrenadas para ir directamente a los ojos, Winston se rinde. «No me hagáis esto a mí —suplica —, hacédselo a Julia». (Esta frase se ha convertido en un latiguillo familiar para evitar las obligaciones más pesadas. Pobre Julia, qué vida más dura le habríamos dado si hubiera existido en realidad. Hubiera tenido que ir a muchísimos debates, por ejemplo).

Después de traicionar a Julia, Winston Smith se convierte en un fastidioso pelele. Se cree realmente que dos y dos son cinco y que ama al Gran Hermano. La última vez que le vemos está sentado en un café al aire libre, bebiendo como una esponja; sabe que está condenado, sabe que Julia le ha traicionado a su vez y escucha un popular estribillo: «Bajo el castaño en flor, yo te vendí a ti y tú a mí…».

Orwell ha sido acusado de amargura y pesimismo, de dejarnos una visión del futuro en la cual el individuo no tiene ninguna posibilidad, y donde las botas brutales y totalitarias del todopoderoso partido oprimirán a la raza humana para siempre. Pero esa visión de Orwell se contradice en el último capítulo del libro, en el texto sobre *newspeak*, el sistema de lenguaje inventado por el régimen. Este consiste en eliminar las palabras que pueden resultar conflictivas, ya no está permitido decir «malo», que ha sido sustituido por «doble más no bueno» y en que las palabras signifiquen lo contrario de lo que significaban: el lugar en que se tortura a la gente es el Ministerio del Amor, el edificio donde se destruye el pasado es el Ministerio de Información, las normas de Airstrip One intentan que pensar con coherencia sea literalmente imposible para la gente. Pero el artículo de *newspeak* está escrito en inglés convencional, en tercera persona y en pretérito, lo cual sólo puede querer decir que el régimen ha caído y que el lenguaje y el individuo han sobrevivido. Para quienquiera que haya escrito el artículo sobre *newspeak*, el mundo de *1984* ya no existe. De manera que en mi opinión Orwell tenía mucha más fe en la resistencia del ser humano de lo que mucha gente piensa.

En una etapa muy posterior de mi vida, durante el auténtico 1984, Orwell se convirtió en un auténtico modelo para mí. Fue el año en el que empecé a describir una distopía en cierto modo distinta, *El cuento de la criada*. En aquel momento yo tenía cuarenta y cuatro años y había aprendido bastante sobre despotismos reales, estudiando historia, viajando y por mi pertenencia a Amnistía Internacional, así que no necesitaba inspirarme sólo en Orwell.

La mayoría de las distopías, la de Orwell incluida, fueron escritas por hombres y desde un punto de vasta masculino. Cuando aparecían mujeres eran o bien autómatas sexuales, o bien rebeldes que desafiaban las normas sexuales del régimen. Actuaban como una tentación para el protagonista masculino, por muy bienvenida que esa tentación fuera recibida por parte de los hombres. Como Julia que participa en orgías, lleva picardías y seduce al salvaje de *Un mundo feliz*; como la mujer fatal de *We*, de Yvgeny Zamyatin, un clásico escrito en 1924. Yo quería crear una distopía desde el punto de vista femenino, el mundo según Julia, fuera el que fuera. Sin embargo, eso no convierte *El cuento de la criada* en una «distopía feminista», excepto en cuanto que da a la mujer una voz y una vida interior que siempre considerarán «feminista» aquellos que piensan que las mujeres no deberían tener esas cosas.

En otros aspectos, el despotismo que describo es igual que el de todos los casos reales y la mayoría de los imaginarios. Hay un reducido grupo de poderosos al mando que controla, o intenta controlar, a todos los demás, y consigue el pedazo más grande del pastel. Los cerdos de *Rebelión en la granja* se quedan con la leche y las manzanas, la élite de *El cuento de la criada* se queda con las mujeres fértiles. En mi libro, la fuerza que se opone a la tiranía es aquella en la que el propio Orwell depositó siempre su confianza, aunque creyera en la necesidad de una organización política para combatir la opresión, la honradez de la gente corriente como la que elogia en su ensayo sobre Charles Dickens. La cita bíblica que alude a esa cualidad es probablemente «Cuanto hagáis al más humilde de ellos, me lo hacéis a mí». Los tiranos y los poderosos creen, como Lenin, que no se puede hacer una tortilla sin romper los huevos y que el fin justifica los medios. Orwell, en último extremo, hubiera creído, por el contrario, que los medios definen el fin. Se puso del lado del pensamiento de John Donne, quien dijo: «Cada vez que muere un ser humano, muere una parte de mí». Y me gustaría pensar que eso decimos todos nosotros.

Al final de *El cuento de la criada* hay un fragmento que debe mucho a *1984*. Describe un simposio que tiene lugar en el futuro, varios cientos de

años después, cuando el gobierno represor que se describe en la novela no es más que un tema de debate académico. El paralelismo con el fragmento de Orwell sobre *newspeak* es evidente.

Orwell ha sido una fuente de inspiración para generaciones de escritores por otro aspecto importante: su insistencia en el uso de un lenguaje claro y preciso. «La prosa debe ser como el cristal de una ventana», dijo, abogando por el lenguaje directo en contra de las florituras. Los eufemismos y la terminología sesgada no deben oscurecer la verdad. «Pérdidas asumibles» en lugar de «millones de cadáveres en descomposición», pero ¡eh!, los muertos no somos nosotros; «desorganización» en lugar de «destrucción masiva», ese es el principio de *newspeak*. La verborrea arbitraria es lo que confunde al caballo Boxer y justifica las consignas de los corderos. Para insistir en «lo que es», frente a la justificación ideológica, el consenso popular y los desmentidos oficiales, Orwell sabía que se necesita honestidad y mucho valor. La postura del individuo disidente siempre es incómoda, pero el momento en que miremos a nuestro alrededor y veamos que ya no hay disidentes entre nuestros portavoces públicos será el momento de mayor peligro, porque será entonces cuando estaremos maniatados, preparados para los tres minutos de odio.

El siglo XX puede verse como una competición entre las dos versiones del infierno inventadas por el hombre, el opresivo estado totalitario de *1984* de Orwell, y el sucedáneo de paraíso hedonista de *Un mundo feliz*, donde absolutamente todo es un artículo de consumo y los seres humanos están programados para ser felices. Tras la caída del muro de Berlín en 1989, durante un tiempo pareció que *Un mundo feliz* había triunfado, que a partir de ese momento el control estatal sería mínimo, y que todo lo que teníamos que hacer era ir de compras y sonreír mucho, entregarnos al placer y tomar un par de pastillas si aparecía la depresión.

Pero tras el legendario ataque al World Trade Center del 11 de septiembre de 2001, todo cambió. Ahora parece que nos enfrentamos a dos distopías posibles y contradictorias, mercado libre, mente cerrada, porque el control estatal ha vuelto para vengarse. La terrible cámara de torturas de la habitación 101 ha permanecido con nosotros a lo largo de los siglos. Las mazmorras de Roma, la Inquisición, la Star Chamber, la Bastilla, los métodos del general Pinochet y de la Junta argentina, todos estaban basados en el secretismo y el abuso de poder. Muchos países han creado sus versiones propias, su forma de silenciar a los disidentes conflictivos. Tradicionalmente, las democracias se han definido a sí mismas, entre otras cosas, por ser transparentes y respetar la

ley. Pero en la actualidad parece que en Occidente autorizamos, tácitamente, métodos de las etapas más oscuras de la humanidad, actualizadas tecnológicamente y dedicadas a nuestros propios intereses, por supuesto.

En nombre de la libertad debemos renunciar a la libertad. Para avanzar hacia un mundo mejor, hacia la utopía que nos prometieron, primero debe modificarse la distopía. Éste es un concepto verdaderamente contradictorio. También es, en cuanto a la sucesión de los hechos, y por raro que parezca, marxista.

Primero la dictadura del proletariado, durante la cual deben rodar muchas cabezas; luego la utópica sociedad sin clases, que por extraño que parezca, nunca se materializa. Lo que se obtiene, por el contrario, son cerdos con látigos.

¿Qué hubiera dicho George Orwell sobre esto? Me lo pregunto a mí misma muy a menudo.

Muchas cosas.

Carta a América

Querida América:

Ésta es un carta difícil de escribir, porque ya no estoy demasiado segura de quién eres; quizá alguno de los tuyos tenga el mismo problema.

Creía que te conocía; después de estos últimos cincuenta y cinco años casi somos de la familia. Tú eras los libros de cómics de Mickey Mouse y del Pato Donald que yo leía a finales de los años cuarenta. Eras los programas de la radio: *Our Miss Brooks*, de Jack Benny. Eras las música que yo cantaba y con la que bailaba: las hermanas Andrews, Ella Fitzgerald, los Platters, Elvis. Eras muy divertida.

Tú escribiste algunos de mis libros favoritos. Creaste a Huckleberry Finn, y a Hawkeye, y a Beth y a Jo en *Mujercitas*, valientes, cada una a su manera. Más adelante, fuiste mi querido Thoreau, padre de la ecología, testimonio de la conciencia individual; y Walt Whitman, trovador de la gran república; y Emily Dickinson, guardiana del alma secreta. Eras Hammett y Chandler, héroes de las malas calles; más tarde incluso fuiste un trío extraordinario, Hemingway, Fitzgerald y Faulkner, que trazaron los laberintos oscuros de nuestros corazones. Eras Sinclair Lewis y Arthur Miller, quienes con su personal idealismo estadounidense denunciaron tus falsedades, porque ambos creían que podías hacerlo mejor.

Tú eras Marlon Brando en *La ley del silencio*, eras Humphrey Bogart en *Cayo Largo*, eras Lillian Gish en *La noche del cazador*. Te alzaste por la libertad, la honestidad y la justicia; protegiste a los inocentes. Yo creía en la mayoría de esas cosas. Creo que tú también. En aquel momento parecía auténtico.

Incluso cuando pusiste a Dios en el dinero, aun entonces. De acuerdo con tu forma de pensar, las cosas del César eran también las cosas de Dios; eso te daba confianza en ti misma. Tú siempre quisiste ser una ciudad en la cima de

la colina, un faro para todas las naciones, y durante un tiempo lo fuiste. Venid a mí los que estéis cansados, los pobres, cantabas, y durante un tiempo fuiste sincera.

Tú y nosotros siempre hemos estado cerca. La historia, esa vieja marañera, nos ha mantenido ligados desde principios del siglo XVII. Algunos de nosotros éramos tú; algunos queríamos ser tú; algunos de vosotros erais nosotros. No sólo eres nuestros vecinos, en muchos casos —el mío por ejemplo— también eres nuestros parientes, nuestros compañeros de trabajo y nuestros amigos. Pero desde aquí arriba, al norte del paralelo 49, aunque lo veíamos todo desde primera fila, nunca os entendimos del todo. Somos como los galos romanizados, que se asoman por encima del muro para observar a los verdaderos romanos: nos parecemos a los romanos, vestimos como romanos, pero no somos romanos. ¿Qué hacen? ¿Por qué? ¿Qué están haciendo ahora? ¿Por qué examina el augur el hígado del cordero? ¿Por qué el adivino vende al por mayor comida para perros?

Quizá por eso me resulta difícil escribirte esta carta: no estoy segura de saber qué está pasando. En cualquier caso, tú tienes una enorme banda de cercenadores de tripas que no hacen otra cosa más que analizar todas tus venas y todos tus lóbulos. ¿Qué puedo decirte sobre ti misma que aún no sepas?

Quizá la razón de mis dudas sea la vergüenza, fruto de un oportuno pudor. Pero es más probable que sea por otra clase de vergüenza. Cuando mi abuela, que se educó en Nueva Inglaterra, oía algo desagradable, cambiaba de tema y se ponía a mirar por la ventana. Y yo tiendo a hacer lo mismo: estate callada, ocúpate de tus asuntos.

Pero me arriesgaré, porque tus asuntos ya no son solamente tus asuntos. Parafraseando al fantasma de Marley, que se dio cuenta demasiado tarde, la humanidad es asunto tuyo. Y viceversa: cuando el Sonriente Gigante Verde se tambalea, aplasta a muchas plantas y animales menores. Dado que para nosotros, tú eres nuestro mayor socio comercial, sabemos perfectamente bien que si te caes al hoyo nosotros vamos detrás. Tenemos muchos motivos para desear que te vaya bien.

No voy a exponer las razones por las que creo, a la vista de lo sucedido, que tus recientes aventuras en Irak han sido un error táctico garrafal. Cuando

leas esto, Bagdad puede haber sido arrasada o no, y quizá otras muchas entrañas de cordero han sido examinadas. Hablemos, pues, no de lo que le estás haciendo a los demás, sino de lo que os estáis haciendo a vosotros mismos.

Estás destruyendo la Constitución. Tu casa puede ser asaltada sin permiso, sin previo aviso, te la pueden arrebatar y te pueden encarcelar sin motivo, pueden intervenir tu correo, registrar tus documentos personales. ¿Por qué no consideras eso como una fórmula para el negocio del robo a gran escala, la intimidación política y el fraude? Ya sé que te han dicho que es por tu propia seguridad, para protegerte, pero piénsalo un minuto. En cualquier caso, ¿desde cuando tienes tanto miedo? No solías asustarte con tanta facilidad.

Tienes un nivel de deuda altísimo. Sigue gastando a ese ritmo y pronto no podrás pagar ninguna de tus grandes aventuras militares. O eso, o te pasará como a la URSS: muchos tanques, pero sin aire acondicionado. Tu gente va a enfadarse mucho.

Se enfadarán aún más cuando no puedan ducharse, pues tu ciego rechazo a las medidas de protección medioambiental ha contaminado casi toda el agua y ha secado el resto. Para entonces, las cosas estarán realmente más calientes y más sucias.

Estás devastando la economía estadounidense. ¿Cuánto tardarás en responder a eso no produciendo nada por ti misma, para apoderarte de lo que producen otros a precios obtenidos por la diplomacia de las armas? ¿Se va a convertir el mundo, dentro y fuera de tus fronteras, en un puñado de reyes Midas megarricos y todos los demás en sus siervos? ¿Será el sistema de prisiones el sector de negocios más grande de Estados Unidos? Esperemos que no.

Si sigues bajando por esta pendiente resbaladiza, la gente del resto del mundo dejará de admirar las cosas buenas que tienes. Decidirán que tu ciudad sobre la colina es una pocilga y tu democracia una mentira, y entonces no podrás hacer negocios intentando imponer tu sucia imagen. Pensarán que has desertado del respeto por la ley. Pensarán que has ensuciado tu propio nido.

Los británicos tenían una leyenda sobre el rey Arturo. No estaba muerto, sino durmiendo en una cueva; cuando llegara la hora de mayor peligro para la nación, él volvería. Tú también tienes grandes figuras del pasado a las que puedes recurrir: hombres y mujeres valientes, conscientes, visionarios. Acude a ellos ahora para que estén a tu lado, para que te inspiren, para que defiendan lo mejor que hay en ti. Les necesitas.

MARGARET ELEANOR ATWOOD (Ottawa, 18 de noviembre de 1939) es una prolífica poeta, novelista, crítica literaria, profesora y activista política canadiense. Es miembro del organismo de derechos humanos Amnistía Internacional y una de las personas que presiden Bird Life International, en defensa de las aves. En la actualidad divide su tiempo entre Toronto y Pelee Island, en Ontario.

Es la segunda de los tres hijos de Carl Edmund Atwood, zoólogo, y Margaret Dorothy William, nutricionista. Debido a la investigación que llevaba a cabo su padre sobre entomología forestal, Atwood pasó gran parte de su infancia entre el norte de Quebec, Ottawa y Toronto. Pronto se convirtió en una ávida lectora de todo tipo de literatura, desde novelas de misterio, hasta cuentos de los hermanos Grimm, historias sobre Canadá y cómics. Fue al instituto en Leaside, Toronto.

Atwood empezó a escribir a los 16 años. En 1957 inició sus estudios universitarios en la Victoria University de Toronto. Tuvo como profesores a Jay Macpherson y Northrop Frye, que encaminaron su poesía inicial (Double Persephone) hacia el tema de los mitos y los arquetipos. Se graduó en 1961 como licenciada en filología inglesa, con estudios también de francés y filosofía. En 1968, se casó con Jim Polk, de quien se divorció en 1973. Luego, contrajo matrimonio con el novelista Graeme Gibson, con quien se mudó a

Ontario, al norte de Toronto. En 1976 tuvieron a su hija Eleanor Jess Atwood Gibson. Volvió a Toronto en 1980.

Notas

[1] Juego de palabras: *grit*, significa «coraje» y «grava», en inglés. (*N. de la T.*) <<